افتتاحية العـــدد

هيئـــــة التحريـــــر

أُفقُنا الثَّقَافي

ما تَلْقَاه مجلة «الثقافة المغربية»، في صيغتها الجديدة التي اقترحناها منذ العدد 38، من اهتمام كبير، من قِبَل مختلف النُّخَب، في المغرب وخارجه، هو تعبير عن الغِنَى والثَّراء الفكري والفني والمعرفي، الذي ذهبنا إليه، ليكون رِهانَ أفقنا الثقافي، بما يعنيه من راهن ومستقبل معاً.

فالثقافة المغربية، هي ثقافة مُنْفَتِحَة على جغرافياتها، وعلى ما اتَّسَمَ به تاريخها من تنوُّع وتَعُدُّد، ومن حوار ولقاء مع غيرها من ثقافات الجِوَار، وحتَّى ما يبدو بعيداً عن هذا الجِوَار. فنحن، بقدر ما ننتمي إلى الفضاء الإفريقي، ونحن جزء من عمقه الثقافي والحضاري، فنحن ننتمي إلى الفضاء المتوسطي، بامتداداته المتنوِّعَة، شرقاً وغرباً. ما جعلنا نكون، في سياقنا الثقافي والفني، وفي ما تَمَيَّزْنا به من خصوصيات محلية، لنا توقيعاتُنا الخاصَّة، التي هي نحن، مثلما لنا ملامحنا، ولغتنا، التي هي أسلوبنا في القراءة والتفكير والكتابة، وفي رسم ملامح هويتنا، بمعناها الثقافي الذي تتداخل فيه كل التعبيرات، من لغات، ومن معمار، ومطبخ، ولباس، وتراثاتٍ غنية بمعانيها، في الرقص والغناء والرسم، وفي ما هو جزء من تاريخنا الحضاري الذي ما يزال موجوداً نستوحيه من هذا التَّنوُّع اللغوي والثقافي ، الذي جعل مِنَّا، ثقافيا وفنياً، ملتقى للتَّعايش والتَّسامُح والإنصات والحوار.

لم نَنْغلِق، بل رأينا أن الشمس هي ما يكشف لنا طريق الآخرين، وتُساعدنا في رؤية أنفسنا بوضوح، من خلال رؤية الآخرين وفهمهم بنفس الوضوح، رغم ما قد يكون بيننا وبينهم من مسافات وطُرُق، ومن اختلاف، أيضاً.

يكفي أن نقرأ كتابات الرَّحَّالة المغاربة، لنفهم معنى أن يخرج هؤلاء من بلدهم، رغبةً في المعرفة والاكتشاف. فهم كانوا يرغبون في معرفة من نحن، من خلال معرفة الحضارات التي كانوا يسمعون ويقرؤون عنها، فقط. لم يَثْنِهم شيء عن مغامرة المعرفة والاكتشاف، ما جعلهم يكونون، آنذاك، صلة وَصْلٍ، أو الجسور التي أتاحت لنا أن نُدْرِكَ ما في التعدُّد والتنوُّع من خُصوبة وعمق، وأنَّ الذهاب صوب الآخرين، هو دخول في عمق الذات نفسها، وفي اختبار ما فيها من شمس وماء وهواء.

الثقافة المغربية، بهذا المعنى، هي ثقافة بمشارب ومصادر ومنابع خصيبة، وما فيها تعبيرات إبداعية وفنية وجمالية، هي انعكاس للتعبيرات اللغوية، وللتنوُّع البشري والجغرافي، وما أتاحه لنا هذا التنوُّع من تفرُّد، هو ما يُميِّزُنا اليوم، أو هو نحن، فيما اكتسبناه من مؤهلات، ومن قدرة على الابتكار والإنجاز، وعلى التساؤل، واقتراح الحلول أو المشاريع والبرامج والتصوُّرات.

فمجلة «الثقافة المغربية»، في الصورة التي هي عليها اليوم، هي تعبير عن كل هذا، في ما يصدر فيها من ملفات، وكتابات، ومن أشكال فنية جمالية. فالثقافة، في مفهومها الأنثربولوجي، هي هذه الوَفْرَة، ليس بمعنى الكَم، بل بمعنى القيمة والنَّوْع. الأدب، والفلسفة، والمعمار، والنحت، والموسيقى، والرسم، والشعر، والمسرح، والقصة، والسينما، والعلوم الإنسانية، التي هي آلة القراءة وحلّ بعض ما يلتبس علينا من مشكلات، كل هذا، عَمِلْنا على أن يكون تعبيراً عن عنوان المجلة، لا أن تكون مجلة أدب، ونتوهَّم، حينها، أن الأدب هو الثقافة، دون غيره من حقول المعرفة والفن والجمال.

الثقافة المغربية، عنوان كبير، فيه نجد هوية بلد، وأمة، وهوية فكرنا، وما عندنا من عقل وخيال، هما ما أتاح لنا، هذه الخصوبة، التي هي تعبير عن وجود ماء يجري في تُرْبَتِنا، هو ذلك الماء الذي طالما تحدَّث عنه العرب، باعتباره ما يُضْفي السُّيولَة والسَّلاسة على الكتابة، وهو الماء الذي هو مصدر حياتنا ووجودنا على الأرض.

ما حظيت به المجلة من اهتمام، ومن ردود فعل إيجابية، كان، بالنسبة لنا في هيئة التحرير، لحظة الضوء التي بها خُضْنا ونخوض رهان هذا الأفق الثقافي، الذي هو رهان كل المغاربة، من مختلف الشرائح الاجتماعية والثقافية والفنية، وهو رهانٌ مستقبلي، الرّاهن فيه، هو مُؤَشِّرُ، وعلامة على السَّيْر، وعلى خوض المعارف والعلوم والفنون، بكل ما يطرأ فيها من تحوُّل وتبدُّل وتجديد، لأن المعرفة والفن والجمال، هي مثل النهر المُتدَفِّق الذي لا يمكننا أن نسبح في مائه أكثر من مرَّة.



عمر بنعياش

المغـرب
بين الأمس واليوم..

يقتضي الحديث عن المغرب بين الأمس واليوم استعراض إنتاجات الأنثروبولوجية الكولونيالية وأدبيات المرحلة الاستعمارية المنتجة حول المجتمع المغربي منذ القرن الثامن عشر، غير أن هذا الكم المتراكم من الإنتاجات يصعب استيعابه بشكل مفصل في ورقة تهدف إبداء ملاحظات مجملة حول طبيعة هذه الكتابات ومنطلقاتها العلمية والايديولوجية.

ويقتضي الحديث من الناحية المنهجية التأمل في هذه الكتابات قصد تحديد زاوية نظر محددة تحمي الباحث من التيه في القراءات والتحاليل والتأويلات والإسقاطات ووجهات النظر الموضوعية منها وغير الموضوعية.

إن ما يعاب على المتن الانثروبولوجي والسوسيولوجي المغربي بشقيه المحلي والأجنبي أن الباحثين المتأخرين لم يبذلوا جهدا كافيا في تصنيفه وترتيبه مما جعل أي باحث في هذا المتن يمكنه ان يأخذ منه ما يشاء ويطرح ما يشاء بدون وازع منهجي.

تعتبر نشأة المدن وتوسعها أهم مظهر من مظاهر التحديث والتحضر في مجتمع من المجتمعات وانتقاله من عيش البوادي إلى عيش المدن. وكان عبد الرحمان ابن خلدون قد اهتم، منذ عدة قرون، بالمقارنة بين عيش أهل الحضر وأهل البادية وطباعهم. وكما أبرز ذلك في «المقدمة» فإن المدينة تولد من خصر البادية وتكبر وتتوسع بفضل علاقات المنفعة والمصلحة المشتركة التي تظل تربط بينهما. وجدير بالملاحظة بهذا الصدد أن المدن عادة ما تنشأ بجانب مرافئ السفن التجارية كحالة الدار البيضاء، أو بجانب مراكز عسكرية، كحالة مدينة القنيطرة، أو على ضفاف الوديان والأنهار كحالة مدينتي الرباط وسلا..إلخ





وتشهد المدن تطورا سريعا أو بطيئا حسب عدة متغيرات كموقعها الجغرافي ووزنها التجاري والاقتصادي، لكنها قد تعرف أحيانا طفرات سكانية بسبب الهجرة الكثيفة إليها من البوادي المحيطة بها، وحتى البعيدة عنها، لظروف اقتصادية واجتماعية. وتعرف المدن تحولا سريعا، أيضا، في بنيانها العمراني وفي طبيعة ونوعية ساكنتها، عندما تعمد السلطات العمومية،مثلا في إطار سياستها التعميرية، إلى ترحيل سكان الدواوير الصفيحية من وسط المدينة إلى الضواحي، بهدف إعادة تنظيم فضاء المدينة، ولكن، أيضا، بهدف إفراغ الوعاء العقاري الذي تحتله ساكنة هذه الدواوير «بشكل غير قانوني»، والذي أصبحت له مع مرور الوقت قيمة عالية في سوق العقار، أو عندما تعمد البورجوازية المدينية إلى امتلاك سكنى رئيسية أو ثانوية في ضواحي المدن هربا من الازدحام والضجيج مثلما يحدث في مدن كبرى كالرباط والدار البيضاء.

ونحن نلاحظ، اليوم، كيف أن بعض المدن المغربية أصبحت كبيرة جدا كمدينة الدار البيضاء التي تضم سكانا من مختلف الخلفيات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية وأحياء غير متجانسة وعلى درجة عالية من الاختلاف، علاوة على بعض المؤشرات والمظاهر الخارجية التي تجعل منها مدينة وقرية في الوقت ذاته، وهي تشترك في هذه المظاهر مع عدة مدن أخرى مهما كانت صغيرة أو كبيرة. ومن بين مظاهر ترييف المدن أن الوافدين الجدد عليها يفرضون على الأحياء الشعبية والمتوسطة التي يعيشون فيها بعض مظاهر الحياة في البادية مثل نصب الخيام في منتصف الشوارع، المخصصة أصلا لمرور السيارات، لإقامة أفراحهم أو لاستقبال المعزين، أو لممارسة أنشطتهم التجارية. ولا شك أن ما حصل، لحد الآن، هو أن السكان القرويين الوافدين على المدن في حركات هجروية مكثفة حملوا معهم كثيرا من خصائصهم الثقافية الأصلية، وهم غير مخطئين تماما، واستتبعوها بين سكان المدن «الأصليين» محققين في ذلك نجاحا واضحا، غير أن التداخل بين النمطين الحضري والقروي في العيش والسلوك لا يعني أن سلوكا يطغى على سلوك، بل يجوز القول أنه يتحول إلى سلوك واحد لا نكاد نميز فيه بين حضري وقروي، وبين ما ينتمي لليوم وما ينتمي للأمس.

حاول بعض الباحثين حصر الفروق بين المجتمع الريفي والمجتمع الحضري وتحديد ما يمكن أن يسمى بالخصائص الثقافية الحضرية والخصائص الثقافية الريفية، ولاحظوا أن هناك تداخلا بين النمطين في كثير من المجتمعات البشرية، بدليل أن بعض سكان المدن لا يتصرفون كما يتوقع أن يتصرف سكان مدن متحضرين، وأن عامل الزمن وتعاقب الأجيال وحده ومجهودات الدولة وحدها كفيلة بتحقيق هذا الانتقال الحضري.

وكما لاحظ بعض الباحثين فإن تجربة استقرار الأسر البدوية الوافدة على المدينة تشكل طريقا لتشجيع آخرين من نفس الأسرة أو القرية على الهجرة إليها ، بحيث يقوم الأسبقون على مساعدة الوافدين الجدد على الاستقرار (حسن رشيق). ولاحظت بعض الدراسات، كذلك، أن النازحين من القرى يؤثثون الفضاء الاجتماعي للمدن من خلال ممارسة أعمال هامشية كالعمل في البيوت أوفي معامل التصبير (بالنسبة للنساء والفتيات صغيرات السن)، وماسحي الأحذية وحراس العمارات والسيارات وعمال الورشات وبائعي الخضر والفواكه والمتلاشيات في الشارع العام..إلخ

> تشهد المدن تطورا سريعا أو بطيئا حسب عدة متغيرات كموقعها الجغرافي ووزنها التجاري والاقتصادي، لكنها قد تعرف أحيانا طفرات سكانية بسبب الهجرة الكثيفة إليها من البوادي المحيطة بها

كما لايخفى فقد أدى هذا الوضع الهجروي إلى إزدحام كبير في الأحياء السكنية في المدن وفي السير على الطرقات، وإلى العنف والنرفزة السريعة واحتداد الطبع... مما يؤدي بدوره إلى صعوبات في تنظيم جمع النفايات المنزلية وصعوبة مد قنوات الماء والكهرباء داخل الأحياء الصفيحية التي يعتبرها السكان حقا من حقوقهم الأساسية الواجبة على الدولة

لا تأخذ الهجرة دائما طابعا طوعيا، بل هناك أحيان تتخذ فيها طابعا قسريا بسبب التعسف والظلم الذي يمارسه بعض الأعيان على سكان القرى كتحويل بعض المناطق إلى مقالع للحجارة، والضغط على عيون المياه.. وكما لايخفى فقد أدى هذا الوضع الهجروي إلى إزدحام كبير في الأحياء السكنية في المدن وفي السير على الطرقات، وإلى العنف والنرفزة السريعة واحتداد الطبع، والصراع حول «الحق» الذي امتد إلى الصراع مع الدولة..بحيث يضطرالسكان جراء ضغطهم الشديد على المرافق إلى الارتجال وإلى «التحايل على الوقت» مما يؤدي بدوره إلى صعوبات في تنظيم جمع النفايات المنزلية وصعوبة مد قنوات الماء والكهرباء داخل الأحياء الصفيحية التي يعتبرها السكان حقا من حقوقهم الأساسية الواجبة على الدولة.

وبرغم ذلك يجب القول أنه لا توجد بيئة حضرية تخلو من المشاكل، وأنه لا يصح أن نلصق جميع مشاكل المدن بالساكنة المنحدرة من القرى، علما بأن بعض المشكلات التي عرفتها التجربة الحضرية في المغرب هي نفسها التي توجد في أي مجتمع حضري آخركمشكلة التلوث والضجيج والازدحام وانتشار أحزمة الفقر والبؤس الناشئة حول خواصر المدن، وارتفاع معدلات الجريمة والجنوح ..

يهمنا القول هنا، في صلة مع موضوعنا، أن الرحالة والمستكشفين والأنثربولوجيين الاستعماريين الذين وفدوا على المغرب أبدوا اهتماما خاصا بطرق وسبل عيش المغاربة، من منتصف القرن التاسع عشر إلى منتصف القرن العشرين، من خلال دراستهم للقبائل المغربية التي ظلت إلى عهد قريب تشكل وزنا في التركيبة الاجتماعية المغربية وتنظيمها وعلاقاتها مع المخزن أكثر من اهتمامهم بالمدن. ونشأت بعد الاستقلال، في مقابل الكتابات الأجنبية، كتابات مغربية اهتمت بالمواضيع نفسها، لكن بنظرة مخالفة للنظرة الاستعمارية ومنتقدة لها.

بعد هذا التقديم المقتضب الذي يشير إلى بعض الفروقات بين مغرب اليوم ومغرب الأمس، والتركيز فيها على الجانب الهجروي، باعتبار أن الفروقات تظهر أكثر ما تظهر في المدن، يجدر القول أن الحديث عن المدينة كفضاء للكسب والعيش يندرج في إطار مفهوم التغير الاجتماعي والثقافي والسياسي الذي ينتمي لحقل السوسيولوجيا، في تقاطع مع حقول أكاديمية أخرى كالأنثربولوجيا وعلم الاقتصاد وعلم



أن الذات الفردية تنصهرُ - كُلّياً – في إطار مواقف عامة، للتآخي أو للتنافُر حسب تغيُّر الظروف، من أجل تقاسم السُلَط، وتحديد اختصاصات الهامش في علاقته بالمركز وبأشكال تدبير شؤونه اليومية

التاريخ والجغرافيا، إذ يعنى علماء الاجتماع بالتغيرات التي يعرفها مجتمع المدينة سواء على مستوى التعمير والسكنى أوعلى مستوى انتظام أفراده داخل أنساق اجتماعية واقتصادية وثقافية معينة.

ولذلك ارتأت هذه الورقة ان تتطرإلى بعض الدراسات التي اهتمت بالحياة المدينية في المجتمع المغربي أيام عهد الحماية وبعد الاستقلال، انطلاقا من فرضية مؤداها أن الأنثربولوجية الكولونيالية وجواراتها من مذكرات شخصية وتقارير استخباراتية تميزت بطابع سكوني ينزع نحو الغرائبية وإبراز طابع التوحش وعدم التحضر عند الأهالي، بينما اهتمت الكتابات المغربية في المرحلة اللاحقة على الحقبة الاستعمارية بتناول موضوعة المدينة والتفكر في أحوالها كشكل قوي من أشكال الانتقال والتغيير الذي عرفه المجتمع المغربي، غير أن هذا لا يعني أن هناك حدودا صارمة بين المقاربتين، بل هناك أحيانا تداخلات فيما بينهما، ففاطمة المرنيسي،مثلا كتبت في ما يشبه سيرتها الذاتية (نساء على أجنحة الحلم) عن المجتمع الفاسي التقليدي، ولم تهتم بالتغيير ولا بمظاهر الحداثة التي بدأت تتسرب آنذاك للمجتمع المغربي. لقد كتبت الباحثة عن «حريم» يغلي شوقا للتحرر، ويحلم بأجنحة يطير بها للتحرر من هيمنة ذكورية مستحكمة. ولعل ذلك ما حاولت الباحثة إبرازه فقط: مجتمع حريمي يتوق للتحرر مقابل مجتمع ذكوري يقف في وجهه، فعلى عكس الكتابات الأنثروبولوجية الكولونيالية حول المغرب سواء من زاوية التغير أو السكون، اختارت الباحثة السوسيولوجية فاطمة المرنيسي أن تكتب عن «الحريم» الذي ولدت وتربت فيه بمدينة فاس العتيقة. لم تهتم الباحثة في كتابها « نساء



على أجنحة الحلم» سوى بالحكي عن نفسها وعن نساء مجتمعها الصغير اللواتي كن يحلمن بأجنحة يستطعن التحليق بها لمعانقة الحرية التي لم يكن يتنفسنها إلا فوق أسطح المنازل أو عند زياراتهن للبادية.

«..النساء كن يحلمن بحرية التجول في الأزقة، وأشهر حكايات عمتي حبيبة، التي كانت تحتفظ بها للمناسبات الكبيرة، هي حكاية «المرأة ذات الأجنحة» التي تطير من الدار حين ترغب في ذلك، وكل مرة تحكي فيها القصة تشد النساء تلافيف القفاطين إلى الحزام، ويشرعن في الرقص فاتحات أذرعهن كما لو كن سيطرن، وقد زرعت ابنة عمي شامة ذات السابعة عشرة الحيرة في ذهني، حين نجحت في إقناعي بأن النساء يتوفرن على أجنحة خفية، وأن جناحاي أنا الأخرى سيكبران فيما بعد..(المرنيسي. ص29)

لم تقصد فاطمة المرنيسي الحديث عن «التغير» كتيمة أساسية في كتابها المومئ إليه، لكن تخللته بعض الإشارات الهامة في هذا السياق، ومنها (مثلا) قولها: «..بما أننا كنا نقيم في الخط الفاصل بين مدينتنا القديمة ومدينة الفرنسيين الجديدة، كان بإمكاننا ملاحظة الفروق بينهما. كانت طرقهم واسعة ومستقيمة ومضاءة ليلا وكان أبي يقول بأنهم يضيعون طاقة الله، من ذا يحتاج إلى ذلك الضوء في حي من دون مخاطر؟ كانت لهم أيضا سيارات قوية. أما أزقة مدينتنا فكانت ضيقة مظلمة وملتوية، ذات ممرات ومنعطفات لا تسمح بوصول السيارات إليها، وإذا ما خاطر الأجانب بدخولها لايجدون لأنفسهم مخرجا. كانوا يخافون التيه في مدينتنا، ومن ثم أرغموا على بناء مدينة جديدة لهم..(المرنيسي ص31)

لكن هناك نموذج دراسي (كولونيالي) اهتم في مرحلة أولى بقبائل المغرب وصراعها (التاريخي) مع المخزن في إطار تقليدي متكرر وساكن برغم الحركة المشتعلة دوما بداخله، وليهتم في مرحلة ثانية بتغيرالمجتمع من خلال اهتمامه بحركات المقاومة الشبابية الناشئة في المدن، وبروز المقدمات الأولى لنشوء طبقة البروليتاريا. ونقصد بهذا النموذج دراسات الباحث الفرنسي روبير مونطاني.

يمكن القول أن روبير مونطاني اهتم بمراقبة المجتمع المغربي والكتابة عنه منذ بداية المرحلة الاستعمارية إلى منتصف القرن الماضي، لأنه كان في الأصل مجندا فرنسيا مواليا ومتحازا لسلطات بلاده حريصا على توظيف معارفه لخدمة أغراض فرنسا. وقد اهتم بهذه الدراسة في مرحلتين مختلفتين؛ مرحلة نظر فيها إلى المغرب كبلد «ساكن» لكن تضطرم في أحشائه نار مشتعلة حينا خامدة أحيانا أخرى بسبب الصراع بين القبائل والمخزن، ومرحلة نظر فيها للمغرب كبلد يستفيق ويتغير شيئا فشيئا كنتيجة للتدخل الفرنسي ولسياسته الاستعمارية. تظهر هذه المقاربة الثانية على الخصوص في التقرير السري الذي أشرف على إنجازه حول إرهاصات المقاومة المدينية تحت عنوان: « توجهات شباب المغرب» (بنعياش) وهو يكشف محاولة الفرنسيين رصد التطور الفكري والذهني للشباب المغاربة، خاصة في مدينة فاس، مما يجعله يندرج في إطار الاهتمام بالمغرب



على هامش بروز قِيَم "التَّعاضُد" أو "التَّضامُن" في أبعادهما الفطرية، برز مفهوم هيكلي لتفسير علاقة القبيلة الواحدة بالسلطة الحاكمة المُتَمَثِّلَة في المخزن المركزي، يتعلق الأمر بمفهوم "السِّيبَة"

في»الحركة» وليس في «السكون»، على خلاف ما ذهب إليه اهتمام المستشرق الفرنسي جاك بيرك، وما ذهب إليه أعضاء البعثة الفرنسية كميشو بيلير، وما حرص عليه مستكشف آخر كإدموند دوتي، لكن روبير مونطاني سيطور اهتمامه بالتطورات والتحولات الجارية في المجتمع المغربي إلى التفكير في المدينة كمستقبلة للمؤثرات الحداثية وكحاضنة للتغيير. يتجلى ذلك على الخصوص في مجموعة نصوص تم نشرها تحت عنوان :»ثورة في المغرب»، ويقصد بها، بكل بساطة، أن التدخل الفرنسي في المغرب جعله يحدث ثورة في طرق عيشه وكسبه. ولو عشنا في الفترة نفسها التي عاش فيها روبير مونطاني في المغرب لقلنا أن اهتمامه يدور حول المغرب بين «الأمس واليوم».(1)

يرى روبير مونطاني أن المدن تنتصب في مقابل القبائل التي تشكل حصنا للحضارة الإسلامية ومعقلا لقوة الأمراء، وأن عداوة مستحكمة بينهما سادت على طول تاريخ الدول الإسلامية. ويطرح روبير مونطاني سؤالا يمن فيه على المدن المغربية بمجيء الاستعمار:» ماذا كانت عليه المدن عند مجيئنا، وماذا أصبحت عليه بعد خمسين سنة؟».

هكذا كتب روبير مونطاني يقول: « قبل مجيئنا، كان عدد سكان المدن قليلا. لم يكن عدد سكان مدينة فاس يزيد عن 50.000 نسمة، والرباط عن 20.000 وسلا عن 10.000 والدار البيضاء عن عن 50.000 ومراكش عن 60.000 ، واليوم تتضاعف هذه الأرقام، حسب الحالات، من أربعة إلى عشرين مرة» (2). ويضيف: «كانت المدينة في المغرب، قبل نصف قرن، شبيهة بالمدينة عندنا في القرون الوسطى، إذ كانت تتكون من بضعة أحياء، تتكون بدورها من بيوت تفرق بينها أراضي عارية أو مقابر. كانت الدور محاطة بحزام واق يحمي السكان من رجال القبائل الذين كانوا يغيرون عليها لنهبها وسلبها. وخارج الأسوار كان هناك حزام من المقابر تكمل تلك الموجودة بداخلها، ولم يكن أحد من السكان يغامر بالابتعاد خارج الأسوار عندما يحل الظلام، إذ لم تكن سلطة القضاة الدينيين (الشرعيين) تمتد خارج الأسوار. تتوفر المدن الإسلامية على مراكز طبيعية، كانت في البداية عبارة عن مسجد كبير يؤمه المؤمنون للصلاة خاصة في أيام الجمعة، تتفرع عنه شوارع ضيقة ومتعرجة. وكان أغنياء المدن يتنقلون بواسطة الدواب، لأنهم لم يكونوا قد استأنسوا بعد باستعمال السيارة التي اخترعها الغرب، بحيث ظلت الدواب، بالنتيجة، هي وسيلة تنقلهم الوحيدة.

يتخذ مركز المدينة شكل ساحة كبيرة كانت تستعمل في الماضي مكانا تحط فيه القوافل رحالها، وما زال يوجد بها قصر أو حامية للحكومة تقام بجانبها دار القاضي أو السجن. وأخيرا نجد فيها حيا مهما للتجار تجتمع فيه المحلات حسبب تخصصاتها في ممرات خاصة، ويوجد في آخر كل محل تجاري منهاورشة للصناع.

وبما أن المدينة كانت تستعمل عادة كإقامة للأمراء، فقد كانت تكتمل بحي خارجي لرجالات المخزن وللجنود وخدام السلاح وبنات الهوى. وبالطبع فإن هذا الحي كان معزولا عن الأحياء البورجوازية. كانت الحياة في المدينة تخضع لقوانين الشريعة الإسلامية التي استخرج منها الفقهاء نظرية للحكم مشخصة في وجود الأمير الإسلامي

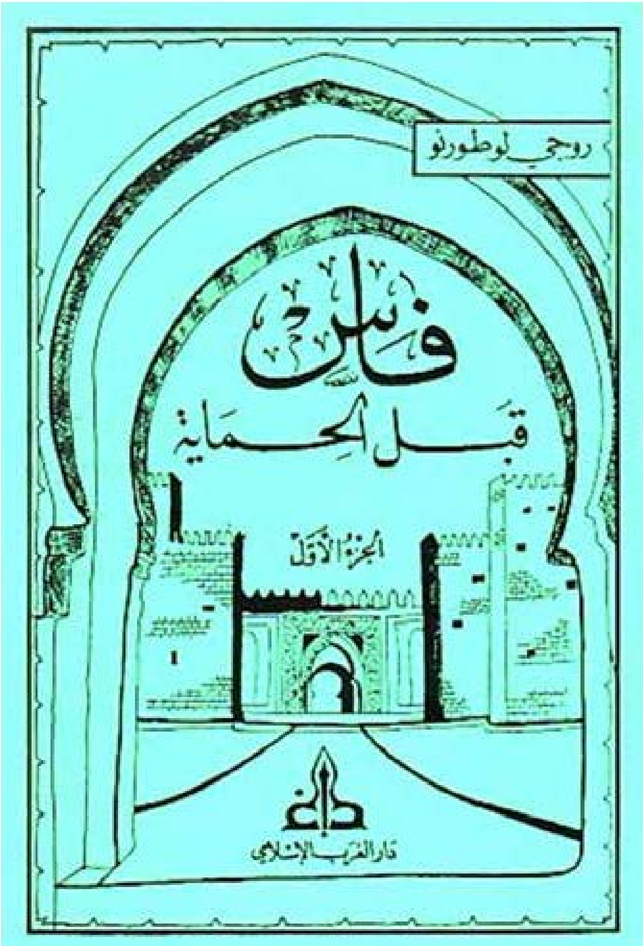
ترسَّخَت قاعدة واضحة في التَّعامُل بين الطَّرَفَيْن، أساسُها ارتباط القبيلة بالتَّبَعِيَّة للمخزن المركزي على مستوى ثلاث قضايا رئيسية، إقامة الصلاة باسم السلطان، والالتزام بدفع الضرائب له، ثم التَّجَنُّد للجهاد تحت رايته كلما تعرضت البلاد لمخاطر داخلية أو خارجية

في الحكم، والذي تتفرع عنه تراتبية الموظفين الممارسين للسلطة.

استخرج الفقهاء أحكامهم وفقا لتعاليم الكتاب المقدس، بحيث تخضع الحياة الاقتصادية للمراقبة وفقا لقوانين الحسبة المطبقة من طرف موظف خاص هو «المحتسب» المكلف بضمان سيادة العدل في المعاملات، والذي كانت مهمته هي إقامة القسط ومحاربة الغش، وهو تقليد ليس مكتوبا، لكنه حاضر في كل مكان..»

كانت هذه شذرات في وصف المدينة في «مغرب الأمس» من نص تحت عنوان «المدن» والذي جاء متضمنا، مع مجموعة نصوص أخرى في كتاب:»ثورة في المغرب«، المنشور سنة 1953، والذي أعادت كلية الآداب والعلوم الإنسانية نشره سنة 2015.

وتجدر الإشارة إلى أن روبير مونطاني ليس الباحث الوحيد الذي اهتم بالكتابة عن المدن المغربية، برغم أن الأنثروبولوجية الاستعمارية اهتمت بالقبائل أكثر من اهتمامها بالمدن، فقد اهتم بها كذلك، على سبيل المثال، باحث آخر هو جورج لوطورنو(1907- 1971) الذي ألف كتابا ضخما حول مدينة فاس بعنوان:» فاس قبل الحماية«، والذي قام الأستاذان محمد حجي ومحمد لخضر بنقله إلى اللغة العربية ونشرته دار الغرب الإسلامي ببيروت سنة 1992 . ويعود اهتمام لوطورنو بمدينة فاس إلى كونه عاش فيها لمدة عشر سنوات، من سنة 1930 إلى 1940، بحيث عمل فيها مدرسا ثم مديرا لثانوية مولاي إدريس. ويعد كتاب «فاس قبل الحماية» من بين أهم الدراسات المونوغرافية التي وضعت إبان الحماية الفرنسية، وقد كان هدفه إعطاء صورة شاملة ومفصلة عن مدينة فاس وسكانها قبل مجيء الفرنسيين، لكن المثير في الكتاب ليس هو الكتاب نفسه لأنه يظل، على كل حال، كتابا مرجعيا يعود إليه الباحثون عند الحاجة، بل الإشارة التي تدخل في إطار اهتمامات هذه الورقة، وهي الأسف البليغ الذي أبداه المترجمان الأستاذان محمد حجي ومحمد لخضر في تصديرهما لترجمة الكتاب وتلك الشحنة العاطفية التي عبرا بها عن أسفهما، بل وذلك الحنين القوي لفاس القديمة..

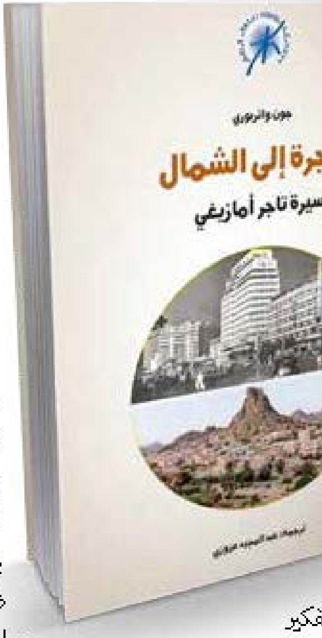


يقول المترجمان:

«.. يبقى كتاب فاس قبل الحماية وثيقة حية شاهدة بعمران فاس وجمالها، ونشاط أهلها وحيويتهم في مختلف الميادين الصناعية والتجارية والفكرية في مطلع القرن العشرين، بعد أن طمست التطورات المؤسفة في العقود الأخيرة هذه المعالم، فخلت الدور والقصور من أهلها ودخلها من البدو من أفسدها وأحال نضارتها وبهجتها إلى كآبة وخراب..» (3)

بعد حصول المغرب على الاستقلال استمر الباحثون مغاربة وأجانب في الاهتمام ب «مغرب الأمس» للاستضاءة

به من أجل فهم «مغرب اليوم». اهتم بعض الباحثين الأجانب بموضوعة التغير والانتقال (مثلا) من خلال موضوعة الهجرة من البادية إلى المدينة، نذكر منهم على سبيل المثال جون واتربوري، فعلى خلاف الأنثروبولوجيا الكولونيالية التي اهتمت بالمجتمع المغربي في «سكونه»، اهتم جون واتربوري بالمجتمع المغربي في تحولاته الاجتماعية والسياسية خلال ستينات القرن الماضي خاصة في كتابه: «**الهجرة إلى الشمال، سيرة تاجر أمازيغي**»(4). ويجدر التذكير أن من بدأ التفكير في مسألة التمييز بين «مغرب اليوم ومغرب الأمس» في الحقيقة هو روبير مونطاني الذي كان يهجس بإبراز انتقال المغرب (القديم) إلى مغرب (جديد) لعب فيه الاستعمار دورا أساسيا، خاصة ما يتعلق بنشأة المدن العصرية الحديثة كرمز لدخوله عصر الحداثة والتحضر. وإذا كان نهج السيرة الذي اعتمده جون واتربوري وكذلك الباحث الأمريكي ديل إكلمان في كتابه : «المعرفة والسلطة في المغرب، صور من حياة مثقف من البادية في القرن العشرين» هو نهج السيرة الغيرية فقد اتخذ كتاب الأنثروبولوجي المغربي حسن رشيق: « عودة إلى زمن والدي» نهج سيرة ذاتية. يقول الأستاذ رشيق أن فكرة الكتاب نشأت لديه «في خضم التردد بين بحث ميداني متعارف عليه وبين ميدان، لنقل عنه أنه عائلي وحميمي» وقد اهتم الباحث في مؤلفه بانتقال والده من القرية إلى المدينة (الحديثة). ومن بين ما قاله الأستاذ رشيق: «..لم يكن المهاجر يحتاج طويلا ليدرك أن عليه أن يدبر أمره في المدينة بشكل مغاير. كان بالإمكان أن يصبح الوالد تائها لو أنه اعتمد فقط على حفظه للقرآن ومعرفته باللغة العربية، فقد كانت تجربته في التجارة هي خلاصه. والحال هذه، فإن أي مهاجر جديد، ومهما كانت موارده المالية والثقافية، سيكون عاجزا إن لم يكن مدعوما من طرف مهاجرين آخرين غالبا ما يكونون منتمين لنفس العائلة ونفس القرية أو نفس المنطقة. وفعلا فقد اعتمد الوالد في كل ما يتعلق باستقباله واستقراره وتجارته على شبكته العائلية».



ويحكي الأستاذ رشيق في باب اللباس أن النساء المدينيات كن «يرتدين الحايك، وهو قماش قطني واسع أبيض اللون تتلحف به المرأة عند خروجها. وبدءا من الخمسينات أصبح الجلباب ينافس بشدة الحايك قبل أن يحل محله في العديد من المدن. وقد فرض الجلباب نفسه على الرغم من مقاومة بعض الوطنيين والسلطات المغربية التي كانت تراه عديم الأصالة. وقد وصل الأمر بباشا فاس إلى اللجوء إلى عقوبات قاسية ضد النساء اللواتي كن يتشبثن بارتدائه. وعلى الرغم من أن الجلباب تم اقتباسه من الرجال، فإنه تطور ليأخذ أشكالا نسائية، فوالدتي، كما سبق القول، ارتدت أول ما ارتدت جلبابا رجاليا..».

هناك إذن هذا الاهتمام المتعدد الزوايا والأبعاد بالمغرب في «سكونه» وانتقاله، لكنه يظل، في رأينا، اهتماما ناقصا طالما لم يتم تعداد وفهرسة وتصنيف الكتابات المغربية والأجنبية حول المغرب في مجملها ودراستها بشكل معمق. وأنا، شخصيا، أتعجب كيف يهتم الباحثون المغاربة بالتعريف بكتابات ونظريات وتيارات فكرية أجنبية ولا يلتفتون إلى الكتابات المحلية على أهميتها ونفعيتها. وفي تقديري أن البعض يجد الكتابة عن باحثين أجانب أهم وأسهل وأسلم من الكتابة عن باحثين مغاربة..

يمكن أن أذكر في هذا الباب المنجزالضخم من الدراسات والأبحاث للعالم السوسيولوجي والجغرافي محمد الناصري الذي اشتغل طويلا على سؤال المدينة وتحولاتها، والتي تم جمعها في مؤلف صدر بالفرنسية تحت عنوان:» رغبات المدينة» أو «جاذبية المدينة». وفي تقديري أن محمد الناصري يمكن أن يعد أبرز من اهتم بموضوعة التغير من خلال اهتمامه بالمدينة المغربية. ويبرز هذا الاهتمام بشكل خاص في الورقة التي نشرت ضمن كتاب مشترك مهدى لعبد الأحد

السبتي، وهي تحت عنوان :» ماذا عن التمدن من الماضي إلى الحاضر؟». ولعل أبرز ملاحظة أثارتها الورقة البحثية للأستاذ محمد الناصري، والتي لها علاقة بموضوعنا هي فتور الاهتمام بدراسة الحقل الحضري، والحال أن التغيرات الكبرى التي تطرأ على المجتمع المغربي سواء من ناحية العمران كثقافة أو من حيث جغرافيتها البشرية تطرأ، أساسا، في المدن.

ولن تفوتنا الإشارة هنا إلى طرح (سوسيولوجي) متقدم عن المدينة في إطار حركتها الدائبة والمتسارعة جاء في كتاب « العولمة ونفي المدينة» للأستاذ عزيز لزرق. لقد غير هذا الطرح النظرة للمدينة على أنها فضاء له وجود فيزيقي متحقق في الزمان والمكان إلى وجود (كوني) معولم، بما يعنيه ذلك من انتقال الحديث عن المدينة كعمران إلى الحديث عن المدينة كثقافة.

يقول الباحث:» لقد أصبح زماننا المعاصر زمنا بدون مكان. إنه زمان اللامكان، أو على الأقل هو زمان يعيد النظر في المكان المعتاد، قصد تأسيس تصور جديد لمفهوم المكان. لم تعد هناك محطة نهائية، فالطريق السيار للمعلومات هو طريق يقود إلى لامكان محدد، وعليك أن لا تبحث عن محطة للوصول، عن المدينة، فأنت سائر في طريق المعلومات السيارة التي تنقلك من مدينتك وتخرج بك في رحلة لا تتقصد مدينة، فالمهم ليس هو أن تحط الرحال في مدينةما، بل المهم هو أن تتيه في السير..» (عزيز لزرق. ص 23.إصدار 2002).

يتعلق الأمر إذن بانعطاف « معولم» كبير يضع حدودا فارقة في الحديث عن مغرب الأمس ومغرب اليوم، لكنه يطرح في الوقت ذاته مشكلة المزج الهجين بين ثقافة اليوم المعولمة وثقافة الأمس التي تتحرك ببطء شديد يوحي بالتكرار والجمود. لقد صدق الزعيم السياسي الذي قال ذات مناسبة :»إن مغرب اليوم ليس هو مغرب الأمــس». كيف نعي ونفسر هذا الوضع؟ ذلك هو السؤال..

التغيرات الكبرى التي تطرأ على المجتمع المغربي سواء من ناحية العمران كثقافة أو من حيث جغرافيتها البشرية تطرأ، أساسا، في المدن

حـــوار



حاورها : حسن الوزاني

هناك حاجز سميك بيـن الشعبيـن العربي والصيني

حوار مع المترجمة الصينية تشانغ هونغ يي



تعتبر تشانغ هونغ يي أحد أهم الأسماء التي تطبع حركة الترجمة بين اللغتين العربية والصينية. أنجزت بحثها لنيل الدكتوراه في موضوع: «تحولات الشعر العربي المعاصر في ظل العولمة». عملت بتدريس اللغة العربية طيلة ثلاثين سنة، مراكمة كثيرا من المنشورات، من بينها : «النصوص الأدبية العربية في العصرين الحديث والمعاصر». تَرجمتْ مجموعة من الكتب الصينية إلى العربية، من بينها العمل السردي الضخم « الزهرات الذابلات الثلاث»، الصادر في أربعة أجزاء والذي يُعتبر أحد أهم كلاسيكيات الأدب الصيني، كما ترجمتْ عددا من الأعمال الأدبية العربية إلى اللغة الصينية، منها رواية «المجوس» لإبراهيم الكوني.

تولت تشانغ هونغ يي، قبل تقاعدها، منصب عميد كلية اللغة العربية في جامعة الدراسات الدولية ببكين ونائب رئيس مجلس بحوث الأدب العربي في الصين.

أول هدف من وراء دراستي لهذه اللغة كان ويجب أن يكون لخدمة الشعب الصيني الذي يرغب في التعرف على بلاد العرب البعيدة عنه

بدأتِ دراسة اللغة العربية بشكل مبكر. ما هي دواعي اختيار هذه اللغة التي سترافقك أيضا على مستوى البحث والترجمة ؟

- قبل أن أجيب على السؤال، أود أن أشير إلى أن معظم دراساتي وبحوثي كانت باللغة الصينية. وهذا طبيعي جدا، لأن أول هدف من وراء دراستي لهذه اللغة كان ويجب أن يكون لخدمة الشعب الصيني الذي يرغب في التعرف على بلاد العرب البعيدة عنه. ولذلك همّتْ أهم ترجماتي أجزاء من «فجر الإسلام» و»ضحى الإسلام» و«ظهر الإسلام» لأحمد أمين. كما أن أهم كتبي هي مقررات خاصة بالتدريس الجامعي، وأهم دراساتي هي مقالات وبحوث عن الأدب العربي وكلها باللغة الصينية. ذلك لأن الشعب الصيني الذي دخل مرحلة التطور الجديدة في أمسّ حاجة إلى معرفة العالم.

بدأتُ دراسة اللغة العربية منذ صغري، كما أشرتَ في سؤالك. وأذكر أن عمري حينها لم يكن يتجاوز التسع سنوات. ولم يكن ذلك اختيارا مقصودا أو صادرا عن وعي، ولعل ذلك كان نتيجة ما أعتبره قضاء وقدرا. وبالتالي لم تكن هناك أهداف أو محددات مخططة. بدأت إذن دراسة هذه اللغة التي سأحبها بسرعة وأجد أن بيني وبينها صلة عجيبة. إذ لم أر أن صوتها صعبا، كما يجدها معظم الصينيين. كما لم أر أن مفرداتها غريبة، بل هي قريبة من قلبي. وسأكتشف، مع زياراتي إلى عدد من الدول العربية ودخولِي إلى جامعاتها واختلاطي بالزملاء العرب، الخيطَ الجميل الذي يربطني بالناس وبذه اللغة.

كيف تعيشين إذن تجربة هذا الاختيار على مستوى الحياة ؟

- الحقيقة أن اللغة العربية ليس لها حظ كبير جدا مثل اللغات الأجنبية الأخرى بالصين. فرغم أن الجامعة التي درّست بها هي من أولى الجامعات التي ضمت تخصص اللغة العربية، لكن حجم التعليم كان محدودا. بل إن جامعة بكين، وهي منبع التعليم العالي المخصص للغة العربية بالصين، كانت تقبل عشرين طالبا كحد أقصى كل سنة. وهذا العدد ضئيل جدا إذا قورن بالدارسين للغات الأخرى. كما كان من الصعب أن نجد أصدقاء عربا للتعامل معهم في حياتنا اليومية والقيام بالتدريبات اللغوية. وإن كان حظي أفضل، حيث سافرت، وأنا في السنة الثالثة الجامعية، إلى العراق للعمل كمترجمة، وإلى سورية بعد التخرج لإكمال الدراسة، ثم إلى لبنان والعراق للعمل فترات قصيرة أو طويلة. وكان السفر يفيدني كثيرا في دراسة اللغة، والتدرب عليها. ومنذ عام 1985، أصبحت مدرسة بالجامعة، ثم أستاذة. وباشرت التعليم خلال مدة تتجاوز الثلاثين عاما. وخلال هذه الفترة، زرت أكثر من دولة عربية وحضرت العديد من الندوات. كما شاركت في وضع منهاج التدريس وفي تأليف المقررات الجامعية. ولأنني أحب الشعر، قرأتُ بمتعة عددا كبيرا من النصوص

كان من الصعب أن نجد أصدقاء عربا للتعامل معهم في حياتنا اليومية والقيام بالتدريبات اللغوية

أرى دائما أن الترجمة مهمة جدا للتواصل الثقافي. ولحد الآن، لا يزال هناك حاجز سميك قائم بين الشعب الصيني والشعب العربي لقلة التبادل والتعارف

الشعرية العربية، وتعرفت إلى كثير من الشعراء العرب، ومنهم. منهم مثلا فاروق جويدة، الذي كتبتُ كتابا خاصا عنه، وترجمتُ معظم شعره إلى اللغة الصينية.

ستترجمين أيضا عددا من النصوص العربية الأخرى إلى الصينية. من بينها رواية «المجوس» لإبراهيم الكوني. ما الذي قد تحمله ترجمة الأعمال الأدبية العربية إلى القارئ الصيني ؟

- أرى دائما أن الترجمة مهمة جدا للتواصل الثقافي. ولحد الآن، لا يزال هناك حاجز سميك قائم بين الشعب الصيني والشعب العربي لقلة التبادل والتعارف، إلى درجة أننا نفاجأ أحيانا ببعض الأسئلة الغريبة أثناء التعامل بيننا، من قبيل : سكانكم كثيرون، فأين يسكنون؟ هل في الشارع؟ هل الطعام يكفي؟ أو على سبيل المثال : هل البلاد العربية كلها صحراء، هل هي حارة حرارة لا تطاق؟ وما إلى ذلك.

أما عملية الترجمة فقد بدأت منذ ما يناهز المائة سنة، غير أن النتيجة غير مرضية. وهو ما يعود بشكل خاص إلى قلة المترجمين الأكفاء. وإن كنا قد بدأنا، لحسن الحظ، نتجاوز هذه الوضعية، مع وجود مشاريع للترجمة على مستوى الجهتين. بإمكانها تمكين كل شعب من التقرب إلى الآخر.

وباستحضار نموذج رواية «المجوس»، التي تتحدث عن نفسية البدو وإصرارهم على البقاء على الحياة البدوية، فقد كنا لا نستوعب ذلك. لكن مع تطور المجتمع فهمنا بالتدريج أن لكل نمط حياة قيمة ما. ومن جهة الصين، أكملنا ترجمة عدد من الكتب الكلاسيكية القديمة، وبدأت المفاهيم الفلسفية الصينية تنتشر في الخارج، ومنها مذاهب لاوتسي، وشونتس وكنفوشيوس، ومنغشيوس وغيرهم. وهي المذاهب التي ظهرت قبل ألفي سنة وكشفت عن تصور آخر للعالم وللحياة. ولعلها تفسر للعالم سبب بقاء الصين والصينيين على هذه الأرض بدون انقطاع.

ما الذي يقودك في اختيار ما تترجمينه؟

- عندما نختار الكتب الصينية لنترجمها إلى العربية يجب أن نراعي توافقها مع سياسة الدولة الصينية. كما يقتضي الأمر التعرفَ على طلب السوق وخط دار النشر، مع العلم أن دور النشر تفكر دائما في الربح. وذلك مع ضرورة الوعي بالاختلاف الكبير بين الصين والبلاد العربية على مستوى الحياة الاجتماعية ونفسيات الشعوب.

أما فيما يخص اختيار الأعمال العربية، فنحن نود أن نترجم أجود الأعمال الفكرية والأدبية العربية، لكن «تجري الرياح بما لا تشتهي السفن»، إذ لدينا صعوبات كثيرة، منها حقوق النشر، والإذن من الكاتب، وخط دور النشر الصينية، والتسويق وما شابه ذلك. وبالتالي، من الصعب الحديث عن الاختيار، إذ نحن مجبرون على ترجمة الأعمال حسب طلب دار النشر الصينية أو العربية.

عندما نختار الكتب الصينية لنترجمها إلى العربية يجب أن نراعي توافقها مع سياسة الدولة الصينية. كما يقتضي الأمر التعرفَ على طلب السوق وخط دار النشر

أذكر أنني واظبت على قراءة كثير من أعمال طه حسين وتوفيق الحكيم وعباس محمود العقاد وأمين الريحاني وميخائيل نعيمة، إلى درجة أن بعض أصدقائي العرب يعتبرون أن لغتي ليست لغة معاصرة، بل هي لغة تنتمي إلى القرن الماضي

كيف ترين اهتمام المثقفين والقراء الصينيين بأعمال ترجمة الأعمال الأدبية العربية؟

- الأكيد أن هذه الأعمال تجد صدى لدى الصينيين، الذين يمتلكون، مثل بقية الشعوب، رغبة قوية في التعرف على العالم بأسره وفي في اكتشاف ما هو جديد وجذاب. وأشير بالمناسبة إلى وجود عدد هام من المجلات الصينية الخاصة بالتعريف بالكتب العالمية الجديدة وبتقديم الكتب المترجمة.

ما هي بنظرك أهم العقبات التي يمكن أن تواجه المترجم الذي يشتغل على النصوص العربية ؟

- أضن أن أخطر هذه العقبات تكمن في السطحية التي تطبع اشتغال بعض جماعات الشبان المتأثرين بشبكات الإنترنت، في الوقت الذي يحتاج فيه إتقانُ عملية الترجمة قراءة كثير من النصوص، سواء الأدبية منها أو الاجتماعية أو الثقافية أو التاريخية. وأذكر أنني واظبت على قراءة كثير من أعمال طه حسين وتوفيق الحكيم وعباس محمود العقاد وأمين الريحاني وميخائيل نعيمة، إلى درجة أن بعض أصدقائي العرب يعتبرون أن لغتي ليست لغة معاصرة، بل هي لغة تنتمي إلى القرن الماضي، وإن كنتُ أرى أن تلك اللغة العريقة هي أجمل ما في العربية.

كيف تجدين وضعية الحوار بين الثقافتين العربية والصينية ؟

- أضن أن مستوى الحوار السياسي والاقتصادي أفضل بكثير من الحوار الثقافي. وقد يكون ذلك وراء الجهل الذي يطبع تمثل العرب للصينيين ولثقافتهم. ومن ذلك إيمان بعض الأصدقاء العرب بكون الصينيين لا دين لهم. والحقيقة أنه كانت للصين عقيدة خلال كل فترة تاريخية من حضارتها التي تمتد طيلة آلاف السنين. وذلك ابتداء من تقديس الأسلاف، والديانات البوذية والطاوية والمسيحية والإسلامية، إلى المذاهب المدرسية، مثل الكنفوشيوسية، واللاوتسية، والمونغشيوسية وغيرها. وكل هذه الديانات والمذاهب المدرسية قد تركت أثارا جد عميقة في ذهنية الشعب الصيني المعاصر، الذي يتسم بقيم السلام والوئام وأيضا بالخوف من غضب الإله أو الآلهة.

تأجل دخول اللغة العربية إلى المدارس الصينية إلى أوائل القرن العشرين. كيف ترين وضعيتها الحالية في البلد؟

- أريد أن أصحح ما قلتَه عن تدريس اللغة العربية في الصين. فنحن المستعربون الصينيون نرى أن اللغة العربية هي أول لغة أجنبية تُدَرس بالصين. إذ أنها دخلت في عهد أسرة تانغ (618-907م)، وازدهرت في عهد أسرة سونغ (960-1279م)، وانتشرت في عهد أسرة يوان (1271-1368م). وإن كان هذا التدريس محصورا فقط على المسلمين الصينيين. وقد استمر هذا النوع من التدريس، الذي يتم فقط في المساجد، إلى يومنا هذا.

نحن المستعربون الصينيون نرى أن اللغة العربية هي أول لغة أجنبية تُدَرس بالصين



أما تدريس اللغة العربية كتخصص علمي بالجامعة فقد بدأ متأخرا، حيث تم إطلاقه في أواسط القرن الماضي، وتعزز بعد تأسيس الجمهورية الجديدة. ومع تطور الدولة اشتدت الحاجة إلى هذه اللغة أكثر فأكثر فصارت من أهم اللغات الأجنبية التي تُدرس في أكثر من خمسين جامعة ومعهدا عاليا. وإن كان نأمل أن يتضاعف هذا العدد حتى يلاحق تدريس العربية بعض اللغات الغربية كالإنجليزية والفرنسية.

تتميز المدرسة الاستشراقية الصينية بانتصارها، على مستوى أدواتها وطرقها في التحليل، للعالم الثالث وللشرق، ضد هيمنة التصورات الغربية التي لم تستطع كثير من دراساتها التخلص من التصورات الاستعمارية. كيف تتصورين من موقعك دواعي هذا الاختيار الذي يطبع الاستشراق الصيني ؟

- الحقيقة أنني اتفق كثيرا مع نظرية إدوارد سعيد عن الاستشراق. ذلك لأن هذا الأخير ليس علما بل وجهة نظر. ولعل المستشرقين الغربيين كان لهم مبررهم. ففي اللحظة التي كان فيها الغرب ينهض ويتطور في العصر الحديث، كان الشرق نائما، وغارقا في الفقر والجهل. ولعله في ذلك يقاسم حالةَ الصين. والأكيد أن هذا الوضع ليس ثابتا ودائما، بل إنه مفتوح على إمكانيات التغير مع تقدم التاريخ. وبالتالي فإذا أردنا التخلص من التصورات السخيفة، فلا بد أن نقوي أنفسنا لنقف مرفوعي الرؤوس، ونتجاوز الغرب في بعض النواحي وخاصة في مجالات العلوم والتكنولوجيا.

كنتِ ضمن لجنة جائزة البوكر للرواية العربية. هل تؤمنين بأن زمن الرواية العربية قد حل على حساب الشعر العربي ؟

- لا شك في ذلك، فرغم أن العرب شغوفون بالشعر، غير أن الرواية قد حلت محله في هذا العصر. وصار الشعر بذلك تراثا يحتاج إلى من يحميه. وإن كنت شخصيا أومن بقوة وجمالية الجنسين.



صلاح بوسريف

صلاح بنجكان
بَهْجَةُ الألوان والإيقاعـــات



لا يمكن حصر العمل التشكيلي في الصِّباغَة والتَّلْوِين، أو في مساحات البياض التي يشغلها أو يتركها ظاهِرةً، بل إن التشكيل هو العين ذاتها، وهي تقرأ، تَتَمَلَّى وتتحسّس، تلتقط، لكن، بانْتِقاء خاصّ، تتداخل فيه أسباب وعناصر كثيرةٌ، بينها، الحِسّ الجمالي العالي عند الفنان، وما يتَّسِم به هذا الحِسّ من مفارقات، بل من نَشْوَة ودَهْشَة وارْتِعاش.

الأعمال الفنية الأخيرةُ للفنان المغربي صلاح بنجكان، تدخل في هذا السِّياق، وهي أعمال فيها انزياح، بل خُروجٌ عن أعماله السَّابِقَة، وهذا، في ذاته، تعبير عن قلق العين التي تلتقط ما يجري حولها، ورغبتها الأكيدة في إحْدَاثِ الاختراق، وفي تأكيد الانتقال والتَّحَوُّل، أو الصيرورة التي هي من شروط الجمال الذي لا يَسْتَقِر على شكل أو مظهر، أو على نفس الماء، لأَنَّ الجمالَ هو الماء نفسه، وهو يتدفَّق، لا يمكن أن نَعْبُرَه أكثر من مَرَّة، بالمعنى الهيراقليطي الذي أُؤَكِّد عليه باستمرار.

البهجة ونشوة الألوان، هي نشوة ما نَسْمَعُه، أيضاً، من أصوات، وما نَشُمُّه من روائح، وما نسرح فيه من صُوَر وأشكال

أجْواءُ وفضاءاتُ ومشاهدُ مدينة مراكش، وألوانها، أيضاً، لكن بما فيها من تَعالُقات وتمازجات، أو ما أجْرَاهُ عليها صلاح بنجكان من من تَضَاد، جعلها تلتبس بمظاهر البهجة، وبما يُحيل على المدينة في سياقها الاحتفالي، وهو ما حاولت هذه الأعمال تمثُّلَه، بالتَّخْييل والتعديل، وبإحْداثِ المُفارَقاتِ.

الحَلْقَة، وإيقاعات كناوة، والمهرجون، والحكواتية، والمُغَنُّون، بكل تَخايِيلِهم، ووجوه السَّابِلَة، ملامحهم الملحمية، في بعدها السِّحري العجائبي، الذي ليس سوى تعبير عن طبيعة الاختلاط والتمازج والتَّضادي، الذي ولَّدَ هذه الكائنات الكونية، التي تلتقي في نفس الفضاء، تلتبس بإيقاعاته وألوانه وروائحه، وما ينطبع في خَلَجاتها من إحساس بماضٍ ما زال يتخَلَّق، ويخلق الفرح والفُرْجَة، ويبعث السُّرور واليَقَظَة في النفس، دون فرق في الهويات، والألوان، والأجناس، واللغات والثقافات، ما يعني أن هذه الأعمال، لها بُعدٌ كونيّ وبُعد إنسانيّ، أي أننا أمام لحظة أنطولوجية بامتياز، هذه المرة تظهر في اللون، والمساحة، وفي الإيقاعات والمظاهر، أو السُّطُوح التي هي تعبير عن طبقات من الجمال مُتَرَسِّبَةً وكامِنَة في كل عمل على حدة.

الفن، ليس رَسْماً، أو خدشاً، أو تقاسيم، أو حفراً ونحتاً، أو حتَّى موسيقى وتعبير جسدي، بل هو كل هذه التعبيرات، وهي تتختَّر في العين، كما تتختَّر وتختلط الألوان، وتتماهى في نفس الماء أو على نفس القُماش، لتصيرَ دالاًّ واحداً، بأكثر من معنى، وبأكثر من لغة، وبأكثر من صوت ولسان.

إذا كان صلاح بنجكان، في مَرْسَمِة أو محترفه، يسْتَعيد ذاكرةً ما، فهذه الذاكرة عنده، وفق ما تبدو عليه بعض هذه الأعمال، هي ذاكرة مدينة فيها اجتمعتِ المُدُن، والحضارات، والثقافات، وفيها التاريخ حاضر، بل لا يفتأ يحضر، لأننا في ما نعيشه من انهيار شامل في القيم، وفي حِسِّنا ووعينا الجماليّ، أو علاقة العين بما يجري حولها، نحتاج أن نكون في قلب هذا التاريخ، كما أن هذا التاريخ هو نحنُ مَنْ نكتبه، ونُعبِّر عنه بالأشكال الفنية المختلفة، كما فعل صلاح بنجكان في هذه الأعمال الفنية الجديدة والمُدْهِشَة.

التأمُّل في بعض هذه الأعمال، أخَذَنَا إلى عوالم الفنَّان، وهي عوالم لا تُحيل إلا على ذاتها، على تمثُّلاتها وتخيُّلاتها، وليست صدًى لشيء سابق عليها، وهذا في تَصوُّرِنا، هو أحد نقط قوة هذا الفنان الذي له توقيعه الشخصي، وله فراشاته التي يعرف متى يُطْلِقُها في بساتينه البديعة، لتعبث بانجرافات الرِّيح والغُبار .

البهجة ونشوة الألوان، هي نشوة ما نَسْمَعُه، أيضاً، من أصوات، وما نَشُمُّه من روائح، وما نسرح فيه من صُوَر وأشكال، ولعل البياضات التي تبرز من تحت الألوان، هي نفسها انبثاقات الشمس من بين الغيوم الكثيفة التي تحجُبُها، فهي بقدر ما تحجبها تكشفها وتزيدها ظهوراً وانْكِشافاً.

في أعمال بنجكان، هذا الانبثاق، له ما يُبَرِّرُه في هذه الأعمال، وهو تلك الرَّعشات التي تسكن أنامله، أو ما يَعْتَرِي فُرْشاته من اضطراب، هو نفسه القلق الذي يُرافق العمل إلى أن يتوقَّف، ولا أقول ينتهي، لأن العمل الفني، لا نهاية له، كما لا بداية له، فهو مَتَاهٌ، وهو صيرورة لا تفتأ تحدث، بغير ما حدثت به من نشأتها الأولى، أو ما بدت به من تَخلُّقٍ.

الفن، ليس رَسْماً، أو خدشاً، أو تقاسيم، أو حفراً ونحتاً، أو حتَّى موسيقى وتعبير جسدي، بل هو كل هذه التعبيرات، وهي تتختَّر في العين، كما تتختَّر وتختلط الألوان

مقاربـــات فنيـــة



رضوان خديد

المتاحف المغربية وسـؤال البـدايـة

مدخل:

يدور موضوع هذه الورقة حول المعنى المغربي للمتحف، ونروم النظر إلى هذه المؤسسة الثقافية بمنظور يساعد على تملكها وتمكينها من مباشرة كل أدوارها على أساس فكري مناسب.

يُتيح المتحف، من حيث المبدأ، إمكانيات كثيرة للتأمل في سيرة الإنسان وقدراته؛ إنه أحد الأماكن التي تجذب باستمرار فئات مختلفة من المجتمع الواحد، وهو في الآن ذاته فضاء مفتوح في وجه زوار "غرباء" يكتشفون ويتقاسمون، في أحيان كثيرة، نصيبا معلوما من المشتركات الثقافية ومن الرغبة في تحصين الهُوية الذاتية مع الإصرار على إبراز فرادتها أمام الآخرين. نفكر هنا، على سبيل المثال، في الزيارات التي كانت تقوم بها وفود سياحية غربية إلى المتاحف السوفياتية في أوج الحرب الباردة؛ ويحضر في بالنا تفاعل جمهور موسكو مع معرض الفنان الألماني أوكر *Günther Uecker* حول "الإنسان المقهور"؛ كما نفكر في الزيارات التي يقوم بها المنتمون إلى عقائد وإيديولوجيات متصارعة إلى متاحف هذا الطرف أو ذاك.

ولعل المتحف من الأماكن القليلة التي يتم فيها بناء صورة مركزة لمعنى الخصوصية الثقافية، ويدور المعرض في أحيان كثيرة حول تقديم التمثلات التي ترعاها الجماعة البشرية تجاه تاريخها الخاص. ويُتيح المتحف، على وجه الخصوص، للباحث الأنثروبولوجي إمكانيات للنظر في معنى الاختلاف، والتعدد، داخل الثقافة الواحدة وخارجها على حد سواء.

ومن حيث المبدأ، من المُفترض أن يكون الإنسان في صلب كل مشروع متحفي، لكن علاقة المتحف بالقيم الإنسانية لم تكن دائما علاقة واضحة وإيجابية؛ لقد تأسست الكثير من المجموعات *Collections* خارج مدار القيم (الإيجابية)، بل إن أشهر المجموعات تحيط بها سحابة كثيفة من الممارسات السلبية، ومن يتتبع العمق الإيديولوجي للفكر الإنسي *humanisme* سيُدرك أن في تاريخ المتاحف الكثير من المؤاخذات ذات الطابع الأخلاقي/المهني *déontologique*.

وكيف ما كان الأمر، استطاع المتحف تحقيق قفزة كبيرة





نحو إنجاز وظائفه العلمية والمجتمعية بصورة أفضل وذلك منذ أن أعاد ترتيب العلاقة، ولو ببطء، بين الملكية الخاصة للتحفة من جهة، وحق عموم الزوار في الاستفادة والتمتع بها؛ ثم إن المتاحف جعلت من خدمة المجتمع غاية كبيرة ترغب فيها وتقوم بما يجب لتحقيقها وذلك بصورة تدريجية منذ نهاية الحرب العالمية الثانية؛ كما أن القدرة على طرح الأسئلة الصعبة داخل الحقل المتحفي تُعدُّ بنشوء معرفة متحفية لا تخشى الخوض في طابوهات تاريخية، ولا تتوانى عن الحفر في طبقات موروثة عن أزمنة سابقة.

ففي سياق الدينامية التي يعيشها حقل المعرفة والبحث في التراث المغربي نتساءل: هل خرجت المتاحف في المغرب (أخرجناها) من لحظة نشأتها الاستعمارية؟ ما هي المرتكزات التي يمكن أن نبني على أساسها منظورا مختلفا بخصوص بداية متاحفنا؟

في محاولة لتقديم عناصر أولية قد تساعد على تلمس الطريق نحو الجواب، نقترح التوقف عند ثلاثة عناوين فرعية هي: المتحف وسؤال الهوية، والمتحف المغربي والميراث الاستعماري، ثم مُرتكزان من أجل بداية أقدم للمتحفية المغربية.

المتحف وسؤال الهُوية:

تحضر ثنائية "المتحف والهوية" بقوة في سياقات تتميز بالخطورة وبالتعارض:

يتمثل السياق الأول في السعي إلى استعادة هوية وطنية ما، أو بنائها (إعادة بنائها)، حيث يقوم المتحف بأدوار هامة من بينها: التذكير بالإرث الحضاري، البرهنة المادية على أحداث ووقائع داعمة لمشروع (وشرعية) دولة/هوية أو هوية/دولة، ترسيخ فكرة الانتماء المشترك عند الأفراد والجماعات، تشخيص حدود الانتماء والتدليل عليه ماديا في المعارض وبالشواهد المادية إلخ؛ وقد قامت المتاحف بـأدوار مُشابهة في مناطق مختلفة من العالم عَقِبَ موجات الاستقلال في النصف الثاني من القرن العشرين، كما أدت هذا الدور في كل منطقة شهدت عملية بَلْقنة *balkanisation*، وفي كل جهة عاشت خروج دول جديدة إلى حيز الوجود.

ويتمثل السياق الثاني في مواجهة العولمة والتنميط، ومقارعة كل سياق مُماثل تكون فيها الهوية الوطنية عموما، والمحلية على وجه الخصوص، في حالة خوف من الذوبان في كيان كبير مثل ما يعرفه الاتحاد الأوروبي على سبيل المثال بخصوص مصير المتاحف الوطنية في أفق اختفاء الحدود الوطنية (فتح الحدود التاريخية وتلاشي التخوم الثقافية الواضحة).

من الضروري التأكيد، في الاتجاه ذاته، على أن موضوع المتاحف بالمغرب لا يمكن مقاربته بمعزل عن المعنى الذي تعطيه الثقافة المغربية في شموليتها، ولا يمكن فصله عن التمثل الذي تنطلق منه بخصوص الهُوية في أبعادها الكونية والوطنية والمحلية. وإذا كانت الهُوية، كل هوية، لا تُدرك إلا على أساس تعارضها مع هوية (هويات) مقابلة، فإنها كذلك ليست مجرد تركيب *Synthèse*؛ فالأقرب في اعتقادنا هو النظر إلى الهوية بصفتها **قيمة دينامية ومستمرة**.

تجدر الإشارة هنا إلى أن سؤال الهوية كان ومازال أحد أكثر الاستفهامات حضورا في العلن كما في المُضمر في الفكر العربي-الإسلامي قبل الاستعمار وبعده من دون أن يتحقق أي تراكم حقيقي ودقيق ومكتوب بخصوص علاقة المتحف بسؤال الهوية. كما أن عدم استحضار الخلفية الهوياتية أثناء إنشاء التصورات المتحفية، وخلال ممارسة التدبير المتحفي في أبعاده غير التقنية، يجعل المُتتبع/المتأمل يتساءل عن الأساس الفكري والثقافي الذي تقوم عليه تلك الممارسات وحدود انتمائها إلى المجتمعات والبيئات الثقافية التي تولد على أرضها؛ توجد مبادرات غير أنها متباعدة الأثر، وغير متسجمة العناصر، وتفتقر إلى أساس فكري واضح، وتحتاج إلى سند حقيقي من النُخب الأكاديمية ومن جمهور المثقفين.





الأمر الثاني، يتصل بالمعنى الذي نعطيه للمتحف، طبعا نستحضر هنا تعريف هذه المؤسسة كما نَصّت عليه ديباجات مقررات المجلس العالمي للمتاحف منذ النصف الثاني من القرن العشرين، وهو تعريف كوني لم يتوقف عن التطور، ولم يتردد أصحابه في توسعة القاعدة المتحفية، فامتدت صفة "التحفة" تدريجيا نحو أرصدة مادية وغير مادية وألحِقت بها مستجدات تقنية وفنية غير تقليدية.

استطاع المجلس العالمي للمتاحف إيجاد أرضية تعريفية للمتحف ذات طابع حيادي بدرجة كبيرة؛ لائقة، من حيث المبدأ، لاحتضان كل تراث وكل هوية، هذا المكسب الكوني لم يمنع بعض الأمم والدول والمجتمعات من السعي إلى صياغة مفهومها الخاص للمتحف، وفق حاجياتها وأولوياتها وطبيعة تراثها، وذلك أخذا بعين الاعتبار كَوْن المعاني المحلية سابقة على الصياغة العالمية ذات الطابع التوافقي. ويبدو أن العناصر الثقافية المحلية لا تُغيِّر كثيرا من جوهر المؤسسة المتحفية بصفتها واجهة حداثية للثقافة، إلا أنها تُسهِم، في تصورنا، في مَدِّ جسور ضرورية نحو المتحف باعتباره ممارسة محلية متنوعة (على الأقل قادرة على التنوع)، مُستندة على تصورات محلية وقائمة على قاعدة الإجابة عن سؤال الغائية المجتمعية، وهو ما يعطي، في اعتقادنا، لكل ممارسة متحفية معناها الثقافي الخاص.

يقوم المتحف أحيانا بدور "الآخر"؛ كأنه المرآة التي تنعكس عليها صورة الذات، أو المنظار الذي تتجلى عليه ملامح الهُوية. ومن حيث المبدأ، يُنتظر من المتحف أن يقوم بمهمة ترجمة الهوية، وليس لعب دور "الآخر" المُختلف فحسب. إنه بقيامه بهذا الدور، يمنح للهُوية الفرصة لتعبِّر عن نفسها، وهو بذلك يتحول إلى التحدي الذي يُلزِم الذات الثقافية القيامَ بتعريف ثقافتها وإعادة بناء وعرض صورتها الحضارية. إن المتحف بهذا المعنى هو وسيلة من وسائل مراقبة ما يسميه محمد عزيز الحبابي "الاستمرار" و"الانقطاع"، مراقبة جعلها الحبابي ضمن ما أطلق عليه مفهوم: "الطريق الجديد للمتحف"[1].

المتحف المغربي والميراث الاستعماري:

عاش المتحف في المغرب المراحلَ نفسها التي مر منها التصور الاستعماري لوجوده وتدبيره للأرض المغربية وهوية سكانها. وإذا كان المتحف في المغرب قد استُعمل كواجهة دعائية تتجه في خطابها إلى المعمرين وزوار المغرب من الأجانب، فإن النظر عن قرب في خصائص المتحفية كما مورست في مغرب الحماية يساعدنا على فهم بعض المظاهر التي التصقت بطبيعة المتحف عندنا إلى يومنا هذا. وبصيغة أخرى، نحن مطالبون بالتعامل المعرفي مع المتحفية كما مارسها الاستعمار بعيدا عن كل ذاتية أو وطنية ضيقة، لعلنا نتفادى السقوط في الأحكام الجاهزة، ونتفادى الوقوع في أَسْرِ التمثلات التي تبسط أمام الفكر غشاوة كثيفة تحجب وضوح الرؤية، ففي مجال المتاحف أيضا الاطمئنان إلى الظنون والمعتقدات القبْلية يحول دون الاقتراب من الفهم.

طبعا، احتاجت العملية الاستعمارية في بُعدها الثقافي والعلمي إلى المتاحف، فلم تلبث الحفريات الأثرية التي باشرها رواد علم الآثار أن كشفت عن غنى الأرض المغربية باللقى. والحق إن التسليم بتوفر المغرب على رصيد غني



من البقايا الأثرية والممارسات التراثية كان معروفا عند الأوروبيين منذ أزمنة سابقة، لقد ذكر بعضها الرحالة القادمون من أوروبا طيلة القرن التاسع عشر، بل وقبله بعقود طويلة. ومن يُطالع، على سبيل المثال ما ذكره دوتي *E. Doutté* في كتابَيْه *Marrâkech* 1905 و *En tribu* *(missions au Maroc)*1914، يقف على نبذة مركزة عن تلك الانشغالات وعلى أوجه من تلك المعارف التي جُمعت قُبيل انعقاد عقد الحماية سنة 1912.

ومع انعقاد الحماية صارت المتاحف أحد نتائج الممارسة العلمية والثقافية كما طبقها الاستعماران الفرنسي والإسباني، كل بطريقته لكن مع وجود عناصر مُشتركة تمتح من العقيدة الاستعمارية ومن العلوم كما كانت في بداية القرن العشرين. بتعبير آخر، أنشأ الاستعمار على الأرض المغربية متاحف تشبه تصوراته حول المغاربة كما فهمهم، أو أراد أن يفهمهم، متاحف على مقاس التمثلات الاستعمارية، تَقسمُ الثقافة المغربية إلى قسمين: ثقافة العرب وثقافة البربر (الأمازيغ) فيما يتعلق بالمجموعات ذات الطابع الإثنوغرافي. وسادت أيضا ثنائية أخرى مُوازية: مغرب اللقى المنتمية إلى التاريخ القديم *Le Maroc antique* في مقابل المغرب الذي تُمثله التحف ذات الطابع الإسلامي أو ما يمكن أن نسميه: المغرب كما قدمته مجموعات الفنون الإسلامية المنتقاة من طرف "المديرية العامة للتعليم العمومي والفنون الجميلة والآثار" التابعة للمستعمر. هذا النوع الثاني من المجموعات تصفه بعض الدراسات العربية اللاحقة بأنه: "متاحف للتراث الشعبي" بالمغرب[2].

وانطلاقا من متحف قصر البطحاء بفاس ومتحف قصبة الوداية بالرباط، ستخرج إلى الوجود متاحف إما ذات طابع أثري أو ذات صبغة إثنوغرافية غايتها "تحنيط" صورة المغرب ما قبل الاستعمار، وتسهيل الاستثمار الاقتصادي في بعض العناصر التراثية (الحِرف العتيقة على سبيل المثال) بما يخفف "ثقل" موازنة الاستعمار ويدعم المجهود الفرنسي في حربيْن عالميتين، ويُثبت قدرة الإقامة العامة على الاستقلال عن الميتروبول *Métropole*. في هذا الصدد كان الأستاذ علي أمهان قد قدم قراءة مركزة لظروف نشأة المتحف على المستوى المغاربي[3]، ثم استعرض كرونولوجيا المتاحف المغربية في كتابه Arrêts sur sites[4].

استعمل ليوطي مظاهر الهُوية التقليدية المغربية بالطريقة التي تخدم المشروع الفرنسي بالمغرب[5]، في هذا السياق ظهرت متاحف المغرب الأولى في أجواء الحرب العالمية الأولى التي رغم مآسيها إلا أنها كانت الفترة التي تحرر فيها ليوطي من النفوذ المباشر لباريس، فشرع فعليا في تجسيد عقيدته العسكرية والثقافية على أرض الواقع بعد أن توفرت له الوسائل "التشريعية" التي مارس بها سلطته بوصفه خليفة للسلطان، وهي «الفترة التي ظهرت فيها معالم مغرب عصري على المشهد الخلفي لمغرب تقليدي» حسب تعبير الجنرال كاترو[6]. وقد جسدت المتاحف الأولى

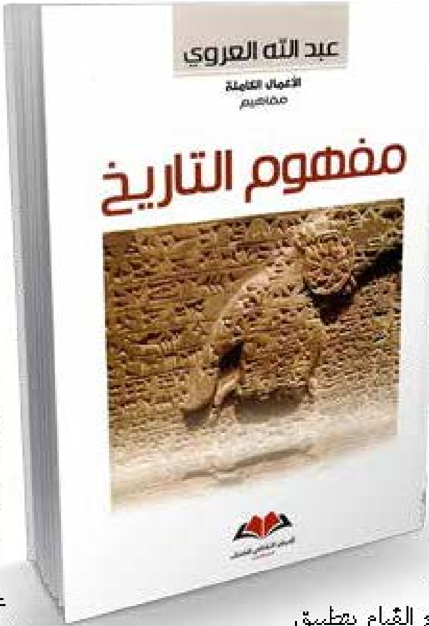
ومع انعقاد الحماية صارت المتاحف أحد نتائج الممارسة العلمية والثقافية كما طبقها الاستعماران الفرنسي والإسباني

بفاس والرباط هذه الصورة التي عبر عنها الجنرال كاترو، صورة مغرب حديث يُبنى على مسافة من الهوية الأصلية للبلد، دون رغبة في تغطية القديم أو هدمه وإزالته، فقط أن تكون بينهما مسافة تتيح الرؤية والمقارنة وتُبقي المغربي في حالة من السُبات السياسي والثقافي. وكأننا هنا أمام تجسيد بصري لعمق العقيدة الاستعمارية، التي تتجنب الهدم، من أجل الإبقاء على الشواهد القديمة الدالة على ما كان قبل فرنسا، مع القيام بتطبيق المشروع "الحضيري" الذي يستخدم "الذي كان" إطارا لتعلية وإبراز مظاهر الحضارة الجديدة باعتبارها «المعجزة الفرنسية بالمغرب»[7]. من المعروف، في هذا الاتجاه، أن مدنا جديدة أقيمت بجوار المدن العتيقة، بما حَوّل حواضر كاملة إلى "متاحف حية": فاس، مراكش، الرباط، مكناس...

استجاب المتحف في المغرب لحاجة اجتماعية لغير المغاربة، وُجِّه نحو المجتمع الناشئ آنذاك (مجتمع المعمرين والعابرين والمستوطنين والسياح...)، وهو «تجمع مختلف من أناس قادمين من آفاق وأوساط جد متنوعة»[8].

كتب الجنرال كاترو في هذا الصدد: «هذا التجمُّع المكوَّن من مغتربين لا رابطة ولا طبقة اجتماعية يجمعان بينهم، وجب إذن إنشاء مجتمع وطني وخلق روح الوحدة والأهداف المشتركة لديه. وجب تطويعهم نحو اتجاه روحاني فَدَور الموحد هو من صلاحيات رجل مثل ليوطي»[9]. وَتَمَّ، في هذا الإطار، استغلال بعض عناصر التراث المغربي، وجوانب من الهوية المحلية واستعمالها متحفيا من أجل تحقيق ما أسماه الجنرال كاترو "بالاتجاه الروحاني".

لقد ورث المغرب المُستقِل عددا من المتاحف وورث معها تصورا يكاد يكون غير مُدرِك لأسباب وجودها ومعانيها وغاياتها[01].



وكما ساهمت الأنثروبولوجيا خلال فترة الاستعمار في تسويغ الممارسة المتحفية آنذاك وإيجاد مرتكزات تقوم على أساسها، فإن ذات العِلم مُطالب اليوم، بعد أن تحلل من شراكته القديمة، بأن يكون أداة مساعدة في عملية بناء أساسات ممارسة متحفية تستنبط التاريخ و"وتستعمله" عن طريق الوعي الشامل التام، حسب تعبير عبد الله العروي، ذلك الوعي الذي بدونه لا وجود للتاريخ: "إذا حضر [الوعي] كان التاريخ وإذا غاب انعدم بغيابه التاريخ"[11].

عرف الحقل المتحفي المغربي منذ الثمانينيات من القرن الفارط تحولات كمية وكيفية بإشراف وزارة الشؤون الثقافية آنذاك[21]. وأضحت المتاحف تعيش على ما يبدو، بعد نشأة المؤسسة الوطنية للمتاحف، تحولات على صعيد الوسائل التقنية المعتمدة في بناء العرض المتحفي وعلى مستوى طريقة التدبير، لكن القضية ليست قضية عدد المتاحف المُنجزة أو القدرة على توطين هذه التقنية أو تلك واستعمالها بهذه الطريقة أو تلك؛ يتعلق الأمر، في نظرنا، بهُوية المتحف المغربي، أي بانتمائه الكامل إلى الأرض والشعب الذي يحتل حيزا من فضائه، ويحصل انتماؤها باندراجها ضمن تاريخ الثقافة الوطنية بكل أبعادها وروافدها وبكل أشكالها وعناصرها وتلويناتها المحلية وامتداداتها، ويرتبط أيضا بقدرتنا على إعادة مَوْضَعة "التراث المتحفي الاستعماري" ضمن بنية الثقافة المغربية في شموليتها وعمقها وسيرورتها التاريخية، بهذا المعنى تصبح عبارة "**المتحف بالمغرب**" مدخلا طبيعيا إلى الغاية المنشودة ألا وهي: "**المتحف المغربي**".

هذا التجمُّع المكوَّن من مغتربين لا رابطة ولا طبقة اجتماعية يجمعان بينهم، وجب إذن إنشاء مجتمع وطني وخلق روح الوحدة والأهداف المشتركة لديه

يبدو أن المؤسسة المتحفية تحتاج إلى سند فكري جديد وإلى أساس ثقافي قادر على إنتاج رؤية مستقبلية. وهو ما يتطلب، في

نظرنا، ممارسة التقييم الموضوعي لتراثنا المتحفي الموروث عن فترة الحماية من جهة، والنظر من جهة أخرى إلى ما وراء هذا التراث، وإلى ما وراء هذه المرحلة الزمنية (1912-1956)، وما كان قبلها من ممارسات وخطابات تنتمي بشكل من الأشكال إلى المعنى المغربي لما هو متحفي. يتعلق الأمر بمحاولة متواضعة لتجاوز المأزق الذي وعى به باحثون أجانب وعبر بعضهم عنه بطريقته: "متاحف المستعمرات السابقة مثل المغرب لها تاريخ ويُعد يختلف عن تلك [المتاحف] الأوربية وبالتالي من الضروري أن يقع تصوُّرها وتطورها على نحو مختلف. لكن ليس من السهل الانفصال عن المنظور الأوروبي المتمركز حول ذاته بخصوص هذه المؤسسة والتي، بالأمس كما اليوم، تبسط سلطتها على علم المتاحف؛ فالمتاحف مؤسسات جد أوروبية"[31].

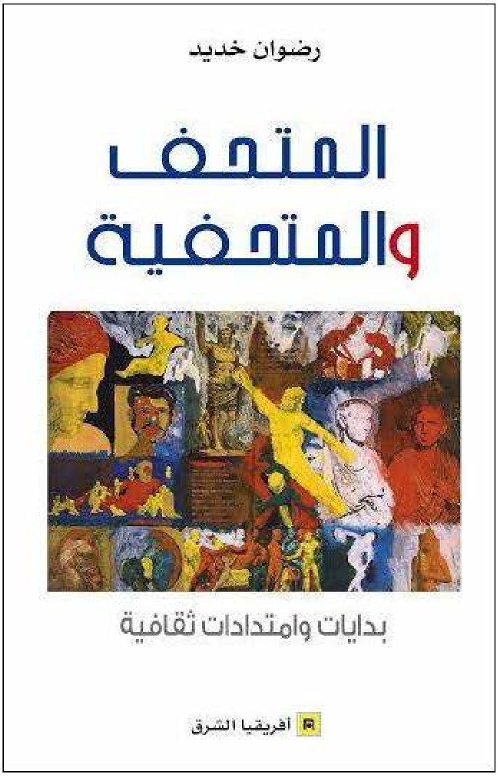
مُرتكزان من أجل بداية أقدم للمتحفية المغربية:

ثمة مُنْطلقان جوهريان نعتقد أنهما يستحقان التأسيس عليهما في أفق بناء المعنى المغربي للمتحف، وجعل بدايته سابقة على زمن الاستعمار:

1- الممارسات التراثية المغربية التقليدية التي كانت تروم المحافظة على الأشياء وصيانة العمارة وضمان بقاء علامات ورموز الهوية محمية.

سبق لنا أن استعرضنا عددا من الممارسات التقليدية المغربية التي يمكن أن توصف بأنها ممارسات "ما قبل متحفية". ذلك أن تراثنا حصيلة ممارستيْن مترابطتين: الإنتاج والمحافظة، قمنا بذلك في كتابنا "المتحف والمتحفية بدايات وامتدادات ثقافية"[41]. إن استحضار هذا المُعطى يدفعنا إلى الدعوة إلى العمل على جرد كل المعارف التراثية المتصلة بالترميم والصيانة، وإحصاء مختلف الخبرات الحِرفية المرتبطة بكيفية معالجة أشيائنا التقليدية ونفائسنا القديمة، وهي خبرات ومعارف تقوم في الكثير من الأحيان على المعرفة بخصائص المواد الخام، وتعتمد على استعمال مواد طبيعية وحيل كيميائية شعبية. وتظهر فعالية هذه المعارف التقليدية بخصوص الحماية والصيانة والترميم حتى يومنا هذا في أوراش ترميم العمارة العتيقة حيث يتوارث الحرفيون أسرارَ الخلطات المناسبة لكل مرحلة من العمل ولكل نوع من الأضرار، ويقومون بدعم مختلف مكونات المنشأة بطريقة ناجعة، كما يتوارثون معجما لغويا خاصا يتداولونه فيما بينهم. ومن يقترب كثيرا من الصناع المتمرسين بفنون الحِرف العتيقة يقف على سُبُل وطرائق فريدة بخصوص كيفية تحققهم من قيمة الخامة التي يشتغلون عليها ومن بينها على سبيل المثال مضغ جزء قليل من الخامة، إذا كانت خشبا مثلا. كما أنهم يمتلكون خبرة قديمة بخصوص تفاعل أغلب الخامات التي يعملون عليها مع الحرارة والرطوبة والهواء. ويعرف المتمرسون من الصناع تأثير الزمن على القطع الفنية كما يُدركون بالتجربة أن آنية مصنوعة من خشب العرعر، على سبيل المثال، في مدينة الصويرة الشاطئية ستُصاب بأضرار معلومة إذا نُقلت إلى مدينة مراكش دون القيام بالإعدادات المناسب.

وتمتد الممارسات التي تروم المحافظة على مختلف حقول تراثنا انطلاقا من الأعراف والفقه والعمل والنوازل، ووصولا إلى المهارات والصنائع بمختلف تخصصاتها سواء تلك التي توصف اليوم بأنها إبداعية أم تلك التي تُسمى خدماتية.





دون أن نغفل الفضاءات المحمية بتقاليد من القداسة أو البركة والتي ظلت لأزمنة طويلة أماكن حُرُم تُحفظ فيها الأرواح والأشياء مثل المخازن الجماعية والأضرحة ومختلف الفضاءات المماثلة.

إن المتحف باعتباره ممارسة اجتماعية هو التعبير عن النزوع البشري إلى المحافظة على العلامات والرموز المميزة للشخصية الحضارية. هذه الممارسة المتحفية غير مُعبَّر عنها باسم واحد جامع، وهي لا تتجلى وُجوباً في صورة بناية تقام وفق الأسلوب الإغريقي (الموسيون mouseion)، وهي لا تتم أيضا بالضرورة في فضاءات شبيهة بتلك التي عرفتها أوروبا منذ عصر النهضة الإيطالية. ومن مظاهر هذا النزوع البشري المشترك قيام مختلف المجتمعات بتصنيف ممتلكاتها وفضاءاتها إلى نفيس وعادي (أو خسيس)، وعملها على توارث أدوات طقوسية وصيانة ذاكرتها عبر نقل معارفها وخبراتها وقيمها بطرق مختلفة من أهمها خزن النفائس وتواتر الحكايات والأساطير والملاحم. وفي المحصلة، يهدف المتحف/الممارسة الثقافية إلى ضمان بقاء واستمرار المزاولات والتقاليد والأشياء والأماكن الداعمة لبقاء المجتمع، إنه تقاليد المحافظة كما مارسها المغاربة طيلة حقب طويلة.

إن الرجوع إلى ما كشفت عنه الحفريات الأثرية في مختلف المواقع المغربية المنتمية إلى حقب تاريخية وما قبل تاريخية، وما تبرزه الأبحاث الميدانية بين الحرفيين وأرباب الصنائع العتيقة على سبيل المثال، إضافة إلى فعالية الحسبة باعتبارها أحد آليات مراقبة الصنائع، ومساهمة إدارة الأوقاف (الأحباس) في إغناء الملكية الثقافية والمحافظة عليها بالمغرب، كل هذه العناصر وغيرها تكشف بالملموس وجود تقاليد ومعارف تروم المحافظة على أشياء مُحدّدَة ظلت تُستعمل وتُتوارث. ومن ثم فإن حصر علاقة المغاربة بالمتحف في صورته التي ظهر عليها في مرحلة ما بعد توقيع الحماية، قد يحجبُ عن أعيننا تاريخا من الممارسات الجمالية والتقنية والحضارية المغربية القائمة على التكامل البديهي بين الإنتاج والمحافظة من منطلق المعنى الثقافي المحلي. ورغم أن هذه الممارسات "المتحفية" ليست قائمة على مشروع علمي -بالمعنى الحديث- إلا أنها تُمثل أساسا جوهريا من أسس تاريخنا المتحفي، باعتبارها جزءا من التراث ومن الكيفية التي ظل المجتمع التقليدي يُدبِّر بها رموز وعلامات هويته، ضامنا لها بذلك الحماية والاستمرار والفعالية.

2 - ما كتبه المغاربة بخصوص مشاهداتهم المتحفية في الديار الأوروبية منذ بداية القرن السابع عشر الميلادي.

يسود الاعتقاد بأن المتاحف إنما وقع اكتشافها بعد أن وَضعَ الاستعمارُ يده على جُل أقطار العالم العربي-الإسلامي، حينها فقط أقيمت بعض المتاحف، فلا وجود لها في واقع هذه المجتمعات وفي معارف نُخبها قبل العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين؛ أي قبل أن يقوم المستعمِرُ بإنشائها ويوظفها لخدمة مشاريعه.

والحق إن لهذه الفكرة السائدة ما يدعمها ويشدُّ من أزرها على أصعدة عدة، غير أن من يطالع كتابات الرحالين المشارقة والمغاربة، ويقرأ في نصوص المفكرين الأوائل ممن احتك بالمجتمعات الغربية وبعلومها، يُدرك أن للمتاحف على أرضنا في المشرق والمغرب، على حد سواء، سيرة وماض يتصل، في جزء منه، بالوقائع والأحداث التاريخية التي شهدتها بلداننا والتي من أبرز محطاتها دخول نابليون بونابارت بلاد مصر، وتصاعد المنافسة الفرنسية الإنجليزية

حول الأرصدة الأثرية والكنوز الفنية والتراثية التي كانت بعيدة المنال ومحصنة لقرون طويلة ضد الأطماع الأجنبية؛ ويتصل الجزء الآخر من ماض المتاحف عندنا بسؤال النهضة وأفكارها كما تناولها مفكرونا.

اكتشفت نخبة من المغاربة المتاحفَ الأوروبية، وهو اكتشاف، وإن لم يُفض إلى إنشاء متاحف مغربية وِفْق النموذج الغربي، إلاّ أنه ترك لنا رصيدا أدبيا وفكريا حول الكيْفية التي نظر بها الرحالون الرواد إلى أماكن العرض، والتمثّلات التي أنتجوها حول ما شاهدوه فيها من تحف ومومياوات وكنوز.

سبق الخطابُ حول المتاحف ظهورها المؤسساتي/الحديث في الفضاء الجغرافي المغربي[51]. وقد كان هذا الخطاب الأول حول المتاحف خطابا مغربيا، صاغه بعض الرحالين بلغة النخبة المخزنية التقليدية، وصفوا فيه مشاهدتهم في بلاد الآخر. وكيفما كانت مضامين ذلك الخطاب وحدوده المعرفية، إلا أنه يُتيح لنا النفاذ إلى الكيفية التي تعرفت بها فئة من المغاربة على المؤسسات الثقافية الحديثة ومن جملتها المتاحف، كما أن ما وَثّقه الرحالون المغاربة يحفظ لنا لحظة التقائهم بالمتحف مع كل ما رافق تلك اللحظة من آثار ثقافية ومن محاولة للفهم والتعبير. ويتعلق الأمر، بدون شك، بوجه من وجوه تراثنا المتحفي (على مستوى الخطاب والتصورات)، وهو تراث سابقٌ على احتلال المغرب، ومن ثم نراه أحد الأسس التي من الممكن تفكيك عناصرها وإعادة تأويلها والبناء انطلاقا منها أو على مسافة من حصيلتها.

أدركت فئة ممن زاروا أوروبا خلال القرن التاسع عشر ما للمتاحف من أثر واضح على المدنية الغربية، اكتفى بعض الرحالة بوصف انطباعاتهم عن المتاحف التي قاموا بزيارتها (كما هو حال جل الرحالين المغاربة)، وانصرف آخرون، وهم قلة على ما يبدو، إلى الدعوة إلى تحديث مجتمعاتهم، جاعلين من المؤسسات الثقافية الجديدة أحد السبل المساعدة على إطلاق العقول من مَحابسها، وهو الاتجاه الذي سار فيه كل من رفاعة رافع الطهطاوي (1801-1873) وخير الدين التونسي (1822-1890).

ومن يتتبع ما كتبه الرحالون المغاربة منذ أحمد بن قاسم الحجري (عاش بين القرنيين 16 و17) وصولا إلى عبد الله الفاسي (1871-1930) يدرك أهمية هذا التراث المغربي المكتوب بخصوص مشاهدات مغربية في المتاحف الأوروبية.

شكلت الرحلة أحد وسائل اتصال المغاربة بالعالم الخارجي، وأهم السبل التي مكنت من اكتشاف الحداثة قبل التمدد العسكري الاستعماري. كما يُمكن اعتبار كتابات الرحالين المغاربة متنا تاريخيا/ثقافيا منتميا إلى المتحفية المغربية، مع الوعي بطبيعة وحدود هذا الانتماء إلى الممارسة المتحفية المؤسساتية التي لم تنشأ إلا في فترات لاحقة. والأهم في نظرنا هو ما تضمنته كتابات هؤلاء من إشارات إلى معرفة المغاربة بالمتاحف قبل الاستعمار وهو ما يجعل ذلك الاتصال الأول يكون في أوروبا وليس على أرض المغرب، وهو أيضا اتصال نتج عن سير المغاربة نحو الغرب وليس وليد قدوم الجيوش الغازية إلى شمال أفريقيا. تجدر الإشارة هنا إلى أن أراء الرحالين بخصوص مشاهداتهم المتحفية في أوروبا تطورت مع الزمن ولم تكن ذات طبيعة واحدة، وعلى العموم فقد تدرجت من النفور والتعجب والاستفهام حتى صارت نوعاً من الفضول العلمي ومحاولة الفهم والتفسير التقني في حدود ما أتاحته طبيعة تكوينهم والمدة التي قضوها في أوروبا وقدراتهم اللغوية على التعبير عن مُستجدات غريبة عنهم. ولعل ما كتبه أحمد بن محمد الكردودي في مؤلفه "التحفة السنية للحضرة الشريفة الحسنية بالمملكة الإصبنيولية" ما يدل على نشوء وعي تدريجي منذ سنة 1885 أي تاريخ بعثته إلى إسبانيا، يقول الكردودي مفسرا الغاية من حفظ المتاحف الإسبانية لعينات من المعادن: «ومرادهم بها معرفتها على أصل خلقتها وتعريف المتعلمين بها للبحث عن كيفية استخراجها واستخلاصها مما خالطها من الأجزاء المتصلة بها وفصل كل نوع من الأنواع التي خالطها على حدته»[61].

إن هذه الطريقة المغربية في النظر إلى تحف الآخر (الأوروبي) والكيفية التي أوّل بها الرحالون أسلوب تدبير الأوروبيين لمتاحفهم، هذه العناصر وغيرها حاضرة في النصوص الرحلية منذ بداية القرن السابع عشر الميلادي، وقد توسعت في العقود اللاحقة لتشمل مجالات جغرافية أكثر اتساعا ولتلامس قضايا أكبر؛ «ثم إن هذا الجمع بين السرد الوصفي ولغة الانفعال الذاتية/الثقافية والحضور الفعلي، لكن المؤقت، للجسد المسلم/الغريب داخل مدنية

الأوروبي عموما وفي فضاءات متاحفه بشكل خاص، كل هذه العناصر تُعطي للرحلة، من حيث هي فعل ونص وحركية للعلامات والرموز في المكان وكتابة متدرجة في الزمن، شكلا سينوغرافيا لانهائيا شديد الثراء متعدد الـدلالات بسبب غنى المفارقات والصور. بهذا المعنى أيضا، تكون هذه المتون الرحلية تشييدا متحفيا للتمثلات الثقافية»[71].

على سبيل الختم:

تتطور المتاحف في المجتمعات التي تراكم خبرات معرفية بخصوص ذاتها، وتدرك بدرجة كافية موقعها من خارطة تطور الثقافات، وتقرر بوعي أن تقول كلمتها. فالمتاحف واحدة من مساحات التعبير التي تنشئها المجتمعات كي تعطي لهُويتها صوتا مسموعا وصورة مرئية ظاهرة.

تقتضي هذه التعبيرية صياغة جامعة لمعنى الهُوية أي الهوية الوطنية بكل أبعادها، وهو ما لا يكون بغير إدراك معنى "الآخر" الكامن في الذات كما المُقابل لها. يحتاج الأمر أيضا إلى تسويات، إلى بناء مشروع ثقافي يجمع بين مختلف العلامات والرموز الدالة على الخصوصي والمشترك.

وعلى صعيد متصل، إن حصر معنى المتحف في الصيغة الموروثة عن الاستعمار، والانطلاق منها، وعدم القدرة على مد الجسور مع الذي كان قبل سنة 1912، والنظر إليه باعتباره خارج زمن التحديث وبوصفه غير قادر على التفاعل مع المؤسسات الحديثة، كلها وقائع ومفارقات تستوجب التوقف والتأمل.

ومن المفيد طبعا أن نتملك تراثنا بمختلف تلويناته وعناصره بما فيها تلك التي تدخل ضمن "التراث الاستعماري"، والمتحف كان أحد فضاءاته ومظاهره، لكن لا شيء يمنع من بناء معنى مغربي للمتحف، شأننا في ذلك شأن كل المجتمعات التي لم تولد بقرار خارجي، بل استمرت لحقب طويلة تحمي وتصون مقدساتها ورموزها وأشيائها بطرقها الخاصة جامعة بين الإنتاج الثقافي وممارسة خبرات المحافظة، هذا هو المجرى الكبير لتاريخنا المتحفي الذي يجب أن تندرج ضمنه كل الروافد اللاحقة.

شكلت الرحلة إحدى وسائل اتصال المغاربة بالعالم الخارجي، وأهم السبل التي مكنت من اكتشاف الحداثة قبل التمدد العسكري الاستعماري



ترجمة: محمد أشويكة

العلبة السوداء

عبد الرزاق بن شعبان



تأمل الصورة:

عندما أنظر، اليوم، إلى صورة فوتوغرافية فنية، فإن ذكرياتي الطفولية الأولى، التي ترجع إلى سِنٍّ لا أستطيع تحديده الآن، تعود إلى ذهني. كنت لا أستطع حينها القراءة أو الكتابة. لكن، ولحسن الحظ، كان بإمكاني أن أنظر إلى ما حولي، وأن أنتبه لبيئتي البصرية. أدركت فيما بعد، بمساعدة التصوير الفوتوغرافي، وجود عالم آخر خارج بيئتي العائلية، وذلك ما مكنتني الصورة من الوصول إلى واقعيته.

كان والدي يخالط في خمسينيات القرن المنصرم الجالية الأوروبيـة القاطنة بمراكش، ويأتينا معه بالصحف والمجلات وكاتالوجات البيع بالمراسلة. كنت أتصفح تلك المنشورات طوال اليوم. لم أفهم شيئا من محتواها في ذلك الوقت. علمت بعد فترة طويلة أن الأمر يتعلق بمجلات «Paris-Match» و«Vu images du monde» و«Live Magazine» فضلا عن كاتالوجات التسوق بالمراسلة الخاصة من قبيل «La Redoute» و«Suisses.3». كان

شعار تلك المنشورات يتمحور حول ثقل الكلمات وصدمة الصور. لقد احتل التصوير مكانة مركزية هناك.

ما لفت انتباه الطفل، الذي كُنْتُهُ، تلك الرسوم التوضيحية التي تم اختيارها بعناية حيث تُقَرِّب القارئ من الموضوع بسرعة، وتزوده بالرغبة في تصفح المجلة إلى آخر صفحة فيها. يعمد الناشرون إلى نشر الرسومات والخطاطات وصور الشخصيات العامة وأخرى للمنتمين لعالم الفن والسينما. إضافة إلى المناظر الطبيعية، والسيارات الجديدة، وبنادق الصيد، وأدوات التزلج، ومنتجات استهلاكية أخرى، روجت لها هذه المجلات ضمن أنماط جديدة. لقد استعانوا بها بوصفها دعامات لإعلاناتهم عن منتجات استهلاكية جديدة. هكذا، انفتح عالم جديد أمام الطفل الذي اكتشف طرقا جديدة لارتداء الملابس، والإقامة، واللعب والعيش بشكل مغاير بكل بساطة. الأزياء، زخرفة البيوت، التمارين الرياضية، قصات الشعر، ألعاب الأطفال، واجهات البيوت، هندسة الحدائق وامتداد الغابات.. كل شيء كان جديدا أمام عيني الطفوليتين.

قربتني الصحف التي كان يجلبها والدي معه من ذلك العَالَم البعيد الذي كان يتواجد خارج بيئتي العائلية. عالمٌ شاسع، مختلف، متعدد، متنوع، جَعَلَهُ الفن الفوتوغرافي في متناولي، بل يكاد يكون ملموسا. وَهَبَتْنِي هذه المجلات أجنحة، وسمحت لي بـإدراك قـدرة الصور على إلغاء المسافات، والانفتاح على الآخر البعيد. أدركت لأول مرة في حياتي القوة التي تتمع بها الفوتوغرافيا في تحطيم الحدود والجغرافيا. إنها قادرة على التقريب بين الناس.

تعلم الطفل امتداد العالم وجماله من الصحف والمجلات كما صدمه عنفها. كنت أرى، بين الفينة والأخرى، على الورق الصقيل لتلك الدوريات صورًا لرجالٍ مجروحين، وآخرين تتعرض لحومهم للشواء تحت وقع النيران. رأيت دمـوعَ أطفالٍ في مثل سني، أمهات مرعوبات، منازل محترقة، مدارس مدمرة، أشجار متفحمة، وطيور مقتولة.

لم يكن العالم جميلا ومسالما كما اعتقدت، بل هناك رعبٌ أيضا. تعلمت أن الرجال، الذين رأيتهم يعيشون، ويُقيمُونَ الولائم مع بعضهم بعض، أحيانًا، كانوا قادرين، كَذلك، على إقصاء زملائهم. علمني والدي وَسْمَ هذه المجزرة بـ«الحرب». سمعت هذه الكلمة لأول مرة وكان لها صدى عميقا ومحزنا في دواخلي. علمت، لاحقًا، أن الأمر كان يتعلق بحرب الهند الصينية والفيتنام، وأن تلك المجلات كانت تكتب كل أسبوع عما كان يحدث في ساحات القتال. نسمي ذلك روبورتاجات الخط الأمامي، أما الرجال الذين التقطوا تلك الصور فمراسلين. سافروا حول العالم، فالتقطوا له صورا تُبْرِزُ وجوهه المختلفة. يبدو العالم وكأنه عملة معدنية بوجهين مختلفين: واحد جميل، أخوي وإنساني؛ والثاني، مختلف تماما، قَذِرٌ، عكس الآخر الذي يمثل الشرف.

ما لفت انتباه الطفل، الذي كُنْتُهُ، تلك الرسوم التوضيحية التي تم اختيارها بعناية حيث تُقَرِّب القارئ من الموضوع بسرعة، وتزوده بالرغبة في تصفح المجلة إلى آخر صفحة فيها

تلكم رؤية العالم، أي بالمعنى الذي تعد مراسلة أو تقريرا حوله. فأن تكون فوتوغرافيا مهنيا، ليس محض مهنة فحسب، إنها التزام وطريقة للتواجد في العالم، شهادةٌ على عظمة الإنسان وعلى جزئه البهيمي، المظلم والفاحش. لا حاجة للكلمات، تفصح الصورة وحدها عن كل شيء.

مصور الهواء الطلق:

ظلت الأحداث التي وقعت في اليوم الأول من التحاقي بالمدرسة الابتدائية موشومة في ذاكرتي، ولا تزال عالقة فيها. طلب أحد الموظفين من والدتي الوثائق الإدارية والصور الشخصية للطفل بغية تسجيله في المدرسة. لم يكن لدى والدتي أي صور لي. طلب منها المسؤول أن تعود في اليوم التالي مصحوبة بالملف كاملا، بما في ذلك أربعة صور شخصية للطفل الذي سيستفيد من التعليم.

تـوجـهـت ووالـــدتي، بـعـد ظـهـر الـيـوم نفسه، إلى ساحة جامع لفنا، بالقرب من مكتب البريد المركزي. يتخذ بعض الكتّاب العموميين من أدراج مكتب البريد مكاتب لهم، يسند رجال آخرون ظهورهم على جدار

المكتب مدخنين أعقاب السجائر. ينتظرون بجوار آلات غريبة يضعونها على حوامل ثلاثية القوائم. إنهم مصورو البورتريهات بالشوارع كما أخبرتني أمي؛ إذ كان المصورون في ذلك الوقت يمارسون مهنتهم في الهواء الطلق. لقد كانوا راضين عن إقامة استوديوهاتهم في الفناء الأمامي لمكتب البريد المركزي.

جذبني واحد منهم بطريقة خاصة. لقد كان قريب الشبه من والدي. نحيف، طويل القامة. كان يرتدي لباسا على النمط الغربي، بذلة سوداء قديمة، نظارة شمسية، لم يكن يدخن. كان قد وضع غرفته المظلمة على حامل ثلاثي القوائم في الشارع. وُضِعَ على الأرض، بالقرب من الغرفة المعتمة، كرسيٌّ ودلوان صغيران مملوءان بسائل لم يكن ماءً، بالتأكيد، لأن رائحته جدُّ قوية. كانت كل هذه المواد بالكاد محمية من أشعة الشمس بواسطة مظلة سوداء قديمة. ابتسم لي وبدأ يُحَضِّرُنِي بكياسة. جعلني أجلس على كرسي صغير مقابل جدار مكتب البريد، الذي عَلق عليه المصور ستارة بالية شكلت خلفية لالتقاط البورتريهات.

عندما أجلسني المصور أمام عدسته، بدأ حشد من المتفرجين يتحلقون حولنا. شكلوا دائرة تشبه «الحلقة». ها نحن، المصور وأمي وأنا، قد أصبحنا مصدرًا للفضول، وجذب الحشد. صرنا بدورنا موضوع جذب وفرجة في الشارع.

لما جلس أحد الفلاحين على كرسي المصور المجاور، انزاح جمهورنا، فجأة، ثم غادر. تَنَقَّل كل الحشد، بخطوة واحدة، نحو رجل يرتدي جلابة صوفية ثقيلة، الذي وضع للتو على الأرض سلة مليئة بالبيض وبعض الدواجن المقيدة بخيط في مستوى الساقين. يبدو أنه قادم من البادية، فرائحة السماد المنبعثة من ملابسه كافية للتعرف على موطنه الأصلي. يظهر أن الرجل قادم من مكان بعيد. بالتأكيد أن مسؤولا إداريا بإحدى الحظائر، قد طلب منه إحضار صُوَرِه الشخصية.

أصبح المصور بمفرده. انخرط في الاستعداد للتصوير. طلب مني الثبات أمام عدسة آلته، والالتزام بعدم الحركة. دار خلف الغرفة المظلمة، غطى رأسه بقطعة قماش بُنِّيَّة قديمة، قام ببعض التعديلات، توقف، أخرج رأسه من تحت الحجاب البني، تفرسني لحظة. قلت في قرارة نفسي: «شيءٌ



ما ليسَ على ما يُرام؟» في الواقع، بدا أن رأسي يميل قليلا. قَوَّمَ الوضعية بيديه المتجعدتين، وطلب مني بنبرة آمرة ألا أتحرك، مطمئنا إياي أن الأمر لن يدوم طويلا. شجعتني أمي على الحفاظ على استقامة الرأس وتثبيت عيني في اتجاه العدسة. عاد المصور إلى حجابه البني، أزال الغطاء المعدني الذي غطى عدسة الآلة بيده اليمنى. عَدَّ إلى حدود الخمسة، ثم غطى العدسة. أخرج رأسه من تحت الحجاب مبتسما. بدت عيناه اللامعتان وكأنهما ينقلان الرضا. قال لي بارتياح واضح، إنه يمكنني الوقوف بجانب والدتي الجالسة على درج مكتب البريد إلى أن تكون الصور جاهزة.

أخرج المصور من الغرفة المظلمة قطعة صغيرة من الورق المقوى (الكارتوني)، وضعها في أحد الدلاء على الأرض، ثم بدأ يقلبها بعض الوقت قبل أن يقوم بغمسها في الدلو الآخر.

بينما كان المصور يمارس طقوسه ككيميائي، كنت أنظر إلى الزجاجتين المثبتتين على جانبي الجدران الجانبية للغرفة المظلمة. لا يمكن رؤية بورتريهات الزبناء. لم تكن هناك صور للأطفال أو النساء. كان معظم الأشخاص الذين خضعوا لعملية التصوير من الرجال، عيون الجميع مصوبة تجاه العدسة. كنت متشوقا لاكتشاف صورتي. كانت خيبتي كبيرة حينما اكتشفت بعد انتظاري الطويل، وبعد

> **أوضح لي أحد الأصدقاء أن يوم وصول المصور عظيم للغاية، وأنه من مصلحتي الاعتناء باللباس، وتصفيف الشعر. كما شرح لي أن صورة القسم، تلك، ستلازمنا حتى آخر أيامنا**

سلسلة كاملة من الإجراءات والمرور من دَلْو (حمام) إلى آخر. أن الورقة التي كان المصور يعالجها طوال تلك المدة، وضدا على ما اعتقدت أنه صورتي، هناك محض صورة ظلية سوداء، لا يمكن التعرف عليها! وَضَّحَ لي المصور، بعد خيبة أملي الكبيرة، أن الأمر يتعلق بالصورة السلبية فقط، تلك التي ستستخدم لطبع الصور الإيجابية الحقيقية.

وَضَعَ قطعة الورق الصغيرة المبللة على لوح أمام الغرفة المعتمة. بدأ المُصَوِّرُ مرة أخرى، كل طقوس التصوير والتطوير بأكملها. أخيرا، وبعد لحظات قليلة، أخرج الورق المقوى (الكارتوني) من الدَّلو قبل أن يكف الماء عن التساقط. هزه بقوة، نفخ عليه ثم تركه يجف بفعل التلويح به في الهواء. كانت الورقة كبيرة هذه المرة، تحتوي على أربع صور شخصية لي. قام المصور بقص البورتريهات الأربع بمقص، وضعها في مظروف وسلمها لأمي مقابل بضعة قطع معدنية صفراء. تعرفت أخيرا على نفسي، على القميص الذي كنت أرتدي، أذناي منتصبتان مثل المروحة. لقد كنت أنا، وليس ظلال شك.

صورة الفصل الدراسي:

اكتشفت لأول مرة أثناء دراستي في منتصف الستينيات صوراً مختلفة عن تلك التي رأيتها في مجلات أبي. وَقَّعَ أحمد بوكماخ، عالم التربية الطنجي، كتبا مدرسية بصور جد قريبة من الواقع. رأينا مغاربة من المدن والبوادي. عثرت على وجوه ومشاهد معروفة ومألوفة. أما الأزياء والهندسة المعمارية والمناظر الطبيعية، فهي تلك التي أعرفها وأراها من حولي كل يوم.

أعلن المعلم في يوم ربيعي جميل عن القدوم الوشيك للمصور. لم أفهم، تماما، ما كان يقصده من هذا الإعلان. انصرفت فكري منذ الوهلة الأولى إلى مصور مكتب البريد المركزي الذي التقط صورتي بواسطة غرفته المظلمة الخشبية الثقيلة تحت سماء ساحة جامع لفنا. ويتعلق الأمر بالصورة الأساس التي مكنتني من القبول في المدرسة.

يعرف التلاميذ الذين كرروا الفصل ذلك الأمر الذي يتحدث عنه المدرس. في نهاية الحصة الدراسية، أوضح لي أحد الأصدقاء أن يوم وصول المصور عظيم للغاية، وأنه من مصلحتي الاعتناء باللباس، وتصفيف الشعر. كما شرح لي أن صورة القسم، تلك، ستلازمنا حتى آخر أيامنا. مضيفا أنه عندما نصل جميعا مرحلة البلوغ، ونلتقي بزملائنا القدامى في القسم الدراسي، ربما قد نتذكر - فقط - ما كنا نرتديه من الملابس، وتسريحة الشعر التي كانت لدينا في ذلك السن. أدركت بصفتي شخصا بالغا أن صورة الفصل إرث مشترك لجميع زملائي في القسم، وأنها بمثابة الدليل الوحيد على أننا كنا جميعا ذات يوم في المدرسة.

لم تقع نصائح زميلي في آذان صماء. نقلت الخبر إلى والديّ فور وصولي إلى المنزل، وباشرت الاستعدادات الخاصة بهذه اللقطة. شرعت أختي الكبرى في حياكة سترة زرقاء جميلة، تزينها بعض التوشيات. أخذني أبي إلى مصفف الشعر. انشغلت أمي بالبحث عن عطر خاص بالأطفال، لكن دون جدوى. أقنعها أبي بأن العطر المسمى «حلم ذهبي» (Rêve d'or)، أي ذاك الذي يضعه حلاق الحي على خدينا وأعناقنا سيفي بالغرض.

اليوم الأول: أخبرنا مدير المدرسة أن وصول المصور إلينا سيكون في اليوم التالي.



اليوم التالي: أشرف مدير المدرسة بمساعدة أحد المعلمين وعاملة النظافة وحارس المدرسة على إعداد الديكور الذي سيُستخدم خلفية لالتقاط الصورة. وضع هؤلاء صفين من طاولات المدرسة في الجزء الخلفي من الفناء تحت أشجار البرتقال المر، ثم وضعوا أمامها صفا من الكراسي. طلب المدير من الحارس أن يقف على المنضدة في الصف الأخير، وأن تجلس عاملة النظافة على أحد الكرسي في الصف الأول، واقترح على المعلم الوقوف بالقرب من إحدى طاولات الصف الثاني. تراجع المدير إلى الوراء بضعة أمتار، وحاكى عدسة الآلة المصورة عن طريق إحداث دائرة بواسطة أصابع يده اليسرى، ووضع عينه اليمنى فيها. تراجع خطوتين أخريتين إلى الوراء قبل أن يقرر أنها جيدة وأن الإعداد يتوافق تماما مع توصيات المصور. بعد ذلك، تفرق الفريق الصغير على الفور.

يوم التصوير: وصل المصور مبكرا ووضع معداته في ساحة المدرسة. بَلَغَ سن المعلم الواحد والثلاثين، مشط شعره جيدا. بدا في بذلته الرمادية المكونة من ثلاثة قطع مثل أحد ممثلي الأفلام الذين رأيتهم على ورق المجلات اللامع. ارتدت أستاذة الفرنسية، التي نناديها بـ«الآنسة» (Mademoiselle)، في ذلك اليوم، فستانا حريريا بنقوش ملونة. بدت مثل أولئك النساء ذوات البشرة الفاتحة، اللائي يظهرن في صور الموضة على صفحات المجلات النسائية وكاتالوجات التسوق عبر البريد.

بدا أن مدرستنا تحتفل بأكملها، فقد ارتدى الأولاد والبنات أفضل ملابسهم، وكأنهم ذاهبون إلى احتفال جماعي (كرمس). يتنسم الجميع رائحة عطر «الحلم الذهبي». وصلت إلى المدرسة مرتديا سترتي الزرقاء الجديدة التي حاكتها أختي، منتعلا حذائي الجديد. فحصت أختي قبل مغادرة المنزل ملابسي لفترة طويلة، وعَدَّلَتْ بعناية خصلة

> **بدا أن مدرستنا تحتفل بأكملها، فقد ارتدى الأولاد والبنات أفضل ملابسهم، وكأنهم ذاهبون إلى احتفال جماعي**



من شعري، بواسطة مشط ناعم، حتى سقطت على جبهتي وغطتها بالكامل.

حينما حان دور فصلنا في التقاط الصورة الجماعية، طلب مدير المدرسة منا ترك أغراضنا في الخزائن والذهاب إلى الساحة مثنى مثنى. وصلنا إلى المكان فأشار المصور إلى مكان كل واحد منا في إطار الصورة. أجلس في البداية جميع الفتيات والفتيان الصغار والقِصَار على كراسي في الصف الأول. ثم جعل الأولاد الطوال واقفين في الصف الأخير، بينما اتخذ ذوو القامة المتوسطة موقعا في الصف الثاني. سلم المصور لوحة تشير إلى مستوى الإبتدائي الأول (CM1) لإحدى الفتيات في منتصف الصف الأول. وقف أستاذي اللغتين الفرنسية والعربية على جانبي صف الفتيان والفتيات طوال القامة.

كان المصور يتوفر على كاميرا لا علاقة لها بالغرفة الخشبية المظلمة التي يشتغل بها المصور الكائن بجوار مكتب البريد المركزي. لم يكن بالقرب منه دِلاء مليئة بأي سائل، ولا أي حجاب بني خلف عدسة الكاميرا. أوضح لي مدير المدرسة، وأنا المندهش، أن هذا المصور سيعالج الصور ويطبعها بمختبره، وليس في الشارع. أثناء نطق لفظة «مختبر» انتابتني الرغبة والفضول في معرفة أسرار هذا المكان، ولم يتركاني أبدا.

أتذكر مقدار حزني في ذاك اليوم حين علمت أن بعض رفاقي لم يتمكنوا من حجز نسختهم من الصورة لأنهم كانوا يعلمون أنه ليس بوسع والديهم الحصول على تذكار لأطفالهم

وقف المصور خلف آلته بعد جلوس جميع التلاميذ بشكل جيد، ثم بدأ في إجراء التعديلات التقنية. طلب منا النظر صوب عدسة الكاميرا، والتقليل من الحركة قدر الإمكان. تحلينا جميعا بالرزانة كالأيقونات. التقط أنفاسه وعد إلى حدود الرقم الثالث، ثم ضغط على زر الآلة المصورة. أنهى المصور جلسة التصوير بلقطة ثانية على سبيل الاحتياط، ربما يقع ما لا نتوقع.

بعد مرور أسبوع، أظهر لنا مدرس اللغة العربية، فيما بين الحصص، نسخة من صورة قسمنا؛ إذ قام بتمريرها من طاولة إلى أخرى. ثم فتح قائمة الطلبات، مسجلا أسماء التلاميذ الراغبين في الحصول على نسخة من الصورة مقابل درهمين. مبلغ يشكل ثروة في ذاك الوقت بالنسبة للعائلات المتواضعة. أتذكر مقدار حزني في ذاك اليوم حين علمت أن بعض رفاقي لم يتمكنوا من حجز نسختهم من الصورة لأنهم كانوا يعلمون أنه ليس بوسع والديهم الحصول على تذكار لأطفالهم. كان التفاوت الاجتماعي حاصلا بالفعل. يسهم في خلق الإحباطات منذ طفولتنا المبكرة، بداية دخولنا إلى الحياة.

يومٌ من أيام الاحتفال:

تظل أيام الاحتفال في نظر العديد من العائلات مناسبة لاقتناء ملابس جديدة لأولادهم؛ إذ يمثل ذلك اليوم فرحة للصغار والكبار. يوم لا مثيل له. كان الأطفال والكبار يرتدون خلاله ملابس جديدة، وتمتلىء فيه الطاولات بالكعك والحلويات. نزور الأجداد والجيران وأصدقاء العائلة. نقوم أثناء العبور بزيارة أولئك الذين تُتَاحُ لنا فرصة لقائهم. نُخَلِّدُ ذلك اليوم الذي لا يُنسى بذهابنا إلى مصور الحي الذي لا يمكنه العمل في يوم الاحتفال بسبب الإقبال الكبير الذي يشهده الأستوديو الخاص به.

ذهب بنا أبي في يوم العيد هذا، أنا وأخي الصغير، عند المصور «احميمة» بحي «المواسين». أقام المصور ما يشبه غرفة الانتظار عند مدخل محله. وجدنا عدة عائلات تنتظر دورها بالفعل. كان بعضها كاملا والبعض الآخر، مثلنا، مكونا من عدد محدود من الأفراد، لكن الجميع كان مرفوقا بالأطفال.

كانت فرصة الانتظار كافية للاستمتاع بالصور المعلقة على جدار الغرفة. هناك صور لفريق الكوكب المراكشي لكرة القدم، وصورة لتلاميذ إحدى الفصول الدراسية، فضلا عن بعض الصور الشخصية. يظهر على بعضها وجه رجل أعزب، ويجمع البعض الآخر منها وجهين مرتبطين، وهناك وجه لرجل وزوجته. أظهرت صور أخرى أزواجا أو عائلات تم تصويرهم في الهواء الطلق في حدائق المنارة، عند سفح الكتبية وأمام أقواس النصر الخشبية التي كانت تزين شارع محمد الخامس بمناسبة كل احتفال بعيد العرش.

كانت غالبية الصور المعلقة على الحائط باللونين الأسود والأبيض، مغطاة بالزجاج ومؤطرة جيدا بالخشب. كان بعضها ملونا، يبدو وكأن صباغة مائية قد وضعت عليها، وها هي تقنية التلوين قد أحدثت انقلابا في مجال التصوير الفوتوغرافي ضمن عالم الطباعة. وضع الرسام اللون الوردي على وجوه وأيدي الأشخاص المُصَوَّرِين، الذين كانت بشرتهم صدفة قليلة الدُكْنَة، وذلك بدلا من الصباغة الوردية، وكأن الرسام قد أضاف القليل من قهوته إلى اللون.

تظل أيام الاحتفال في نظر العديد من العائلات مناسبة لاقتناء ملابس جديدة لأولادهم؛ إذ يمثل ذلك اليوم فرحة للصغار والكبار. يوم لا مثيل له. كان الأطفال والكبار يرتدون خلاله ملابس جديدة

كان هوسي في فترة المراهقة أن أتعلم بنفسي الطريقة التي ستجعلني كيميائيا في هذا الضوء الذي يتحول إلى صورة. أن ألتقط الضوء بواسطة الآلة المصورة ثم أحوله إلى صورة بفضل سحر هذه السوائل

اعتقدت أن الصور مخصصة للمجلات فقط، لكن أبي قد بَيَّنَ لي أن الأمر يتعلق بمعرض يقدم فيه المصور لزبنائه بعض الأعمال التي تكشف قدراته الفنية وموهبته التصويرية.

عندما جاء دورنا، أشار المصور إلى والدي بالدخول. اكتشفت لأول مرة ما كان عليه أستوديو المصور حينها: غرفة صغيرة، مربعة الشكل، ذات أرضية مغطاة بالبلاط الأسود والأبيض. عَلَّقَ المصور على الجدار الخلفي، المواجه لمدخل الأستوديو، لوحة قماشية تعرفت من خلالها على مئذنة مسجد الكتبية. وضع على طاولة صغيرة مزهرية مليئة بالورود البلاستيكية. أراد أن يضفي على الديكور لمسة تحاكي الطبيعة. وضع على قطعة أثاث أخرى، هاتفا أسود مصنوعا من «الباكليت» (Bakélite). لم يكن لدى جميع العائلات المراكشية في ذلك الوقت جهاز الاتصال هذا، فقد كان يُعَدُّ عنصرا فاخرا وفق ما أورده المصور؛ إذ يحب العديد من زبنائه التقاط الصور، والهاتف في متناول أيديهم. لقد كان الهاتف علامة على الثروة والنجاح الاجتماعي.

ثُبِّتَت في المحل كاميرا موضوعة على حامل ثلاثي القوائم في مقابل اللوحة القماشية، ويسلط من كلا الجانبين مصباحان كاشفان ضوءً خافتا على الزخرفة. وضع المصور على الجدار الأيمن مرآة كبيرة وبعض الأمشاط كي يتمكن الزبناء من إعادة تمشيط شعرهم، وفحص ألبستهم إذا لزمهم الأمر قبل اتخاذ الوضع المناسب أمام عدسة الكاميرا.

يوجد باب صغير على الحائط المقابل للمرآة، ينفتح على ما يشبه الردهة المضاءة بضوء أحمر، تنبثق منها رائحة مشابهة لتلك التي تسربت من دلاء مصور ساحة جامع الفنا. أخبرني المصور الذي رصد اهتمامي بتلك الغرفة أنها تشكل مختبره حيث يتشكل ذلك الكيمياء الذي يحول الضوء إلى صورة ثابتة ودائمة.

التعلم، معرفة كيفية الانتظار:

كان هوسي في فترة المراهقة أن أتعلم بنفسي الطريقة التي ستجعلني كيميائيا في هذا الضوء الذي يتحول إلى صورة. أن ألتقط الضوء بواسطة الآلة المصورة ثم أحوله إلى صورة بفضل سحر هذه السوائل، ذاك هو الهدف الذي يتوجب علي بلوغه بالتأكيد. لتحقيق ذلك، استفدت من إجازتي الصيفية الطويلة قصد محاولة تعلم مهنة التصوير. تحدثت إلى مصور الحي، السيد إبراهيم الذي كان يتوفر على أكبر واجهة للعرض في مراكش. اعتاد على تغيير الصور المعروضة بانتظام. ظننت أنني سأتعلم منه الكثير. سيرعاني ويجعلني أعظم ساحر للضوء.

قبل السيد إبراهيم طلبي بسرعة وحدد لي مهمتي منذ اليوم الأول. كلفني بالاهتمام بالمتجر في غيابه أو أثناء عمله في الأستوديو الخاص أو في المختبر حيث يعالج الأفلام ويطبع الصور. فضلا عن مهمة الحراسة تلك، كان يتوجب القيام بسلسلة من أعمال التنظيف بما في ذلك تطهير الأستوديو وواجهة المتجر. كان لزاما رَشُّ الأرضية الأمامية للمحل عدة مرات في اليوم كي لا يتسرب الغبار من الخارج إلى الأستوديو.

انتهت العطلة نهاية شهر شتنبر دون أن أتعلم درسا واحدا في التصوير الفوتوغرافي من السيد إبراهيم. غادرت المحل كما دخلته. هذا يعني أنني ما زلت جاهلا ولم أصبح بعد ساحر نور ولا كيميائيا.

اكتشفت، لاحقا، خلال تجوالي في ساحة جامع الفنا، كتابا لدى بائع الكتب القديمة حول ألفبائيات التصوير الفوتوغرافي. دخلت بفضل هذا الكتاب العَمَلي عالم الفوتوغرافيا. لقد فتح مؤلف هذا الكتاب البيداغوجي ذلك المجال السحري أمامي. بفضله تعلمت، نظريا، كل

شيء تقريبا حول التصوير الفوتوغرافي. تم عرض وشرح كل مرحلة من مراحل التصوير للقراء. شعرت بعد قراءة هذا الكتاب بأنني قادر على ولوج عالم التصوير الفوتوغرافي. كل ما لم أستطع تعلمه من السيد إبراهيم، مصور حينا، قد علمني إياه مؤلف هذا الكتاب، بل وجعلني أحبه. لم أكن أعلم قط ولا أتذكر اليوم اسم مؤلف هذا العمل المكرس لمبادئ التصوير الفوتوغرافي، لكنني أدرك أنني مدين له بكل شيء، ولو في مستوى المعرفة النظرية بفن الفوتوغرافيا. حصلت بعد ذلك على كتب أخرى للارتقاء بتكويني الذاتي. أتعلم كل يوم أسلوبا جديدا أو حيلا جديدة.

مكّنتني حضور ورشات التصوير الفوتوغرافي الموجهة للأطفال، التي أشرف عليها السيد بن عيسى بدار الشباب، من تطبيق المعرفة النظرية المتراكمة من خلال الاطلاع على الكتب. لقد فهمت فيما بعد أن للأشياء في الحياة وقتها المناسب، وأن التعلم هو معرفة كيفية الانتظار.

التصوير الفوتوغرافي، أسلوب للتواجد في العالم:

ترددت في وقت لاحق على حي جليز الأوروبي الشهير بمقاهيه وشوارعه الواسعة ودور السينما والمتاجر الحديثة. جذب اهتمامي، بشكل خاص، اثنان من هذه المتاجر. كان بإمكاني استحسان النظارات والتلسكوبات وآلات التصوير الفوتوغرافي والكاميرات وأجهزة العرض السينمائي المتواجدة بالواجهة الزجاجية لمتجر «فريدي» (Wredé) المتخصص في بيع الأدوات البصرية. ينبغي السير قليلا على طول شارع محمد الخامس قصد الوصول إلى المصور «روني بيرتراند» (René Bertrand) لمشاهدة الصور المطبوعة.

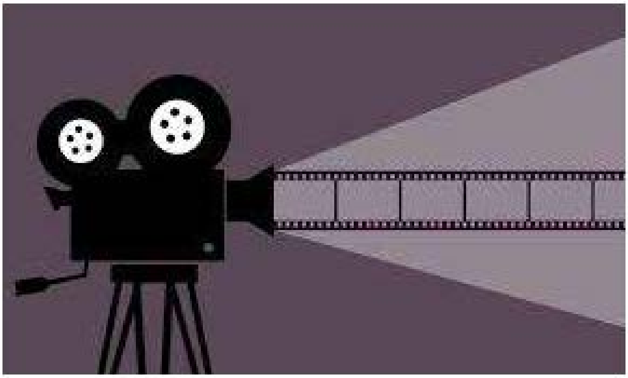
لم يكن مبنى هذا المصور الفرنسي محض أستوديو، بل كان أكبر من كل محلات مصوري المدينة. كان المحل يتوفر على واجهتين زجاجيتين كبيرتين مكّنتاني من الاستمتاع بروائع التصوير الفوتوغرافي.

كان متجر «روني بيرتراند» بمثابة معرض فني حقيقي، يعرض فيه المصور صورا جميلة من الحجم الكبير للمغرب العميق. شكلت هذه المناطق التي لا تزال مجهولة بالنسبة لي مجاله الخاص بالتصوير والاستكشاف. بعيدا عن صخب المدن الكبرى، نشأت ثقافة ريفية غنية في الوديان ومرتفعات جبال الأطلس. لم تكن ترى سكان الجنوب المغربي مرتدين لأزيائهم التقليدية. ولا النساء اللواتي ترتدين المجوهرات الفضية والسترات الصوفية، ولا قصات شعرهن الخاصة بقبائلهن، وهن يمارسن أعمالهن اليومية في الحقول وعلى امتداد الأنهار.

اعتاد «روني برتراند» تغيير المعرض بانتظام. لا يتباطأ أبدا في عرض الصور التي التقطها خلال رحلاته الأخيرة. كنت أكتشف في كل زيارة لمعرضه وجها جديدا للأطلس المغربي، وجزءً جديدا من هذا المغرب العميق. كما اكتشفت تنوعه



القبلي فضلا عن تعدد الأزياء وتسريحات الشعر والمجوهرات والرقصات والعمران ثم الأنشطة الزراعية والحياة الرعوية بالمراعي العليا. هل متعتني زيارة هذا المعرض لذة السفر؟ أم أن حلقة أخرى في حياتي المدرسية هي السبب في ذلك؟



أخبرنا مدير مدرستنا في يوم من الأيام أن درس الجغرافيا لن يتم في الفصل كالمعتاد، بل أمام شاشة السينما. حُوِّلت القاعة ذات الأغراض المتعددة بالمدرسة في ذلك اليوم إلى غرفة للعرض. كانت ستارةٌ بيضاء تغطي جدارا بكامله تقريبا. لقد كانت بمثابة الشاشة. كان شخص أوروبي في الأربعينيات من عمره يقوم أمامها، في أقصى نهاية الغرفة، بتركيب لفافات فيلم معين على جهاز عرض. عندما امتلأت الغرفة بالتلاميذ، طلب منا المعلم التزام الصمت. صعد المدير رفقة المسؤول عن العرض فوق المنصة. بدأ بإلقاء كلمة ترحيبية ثم قدم لنا الشخص الذي سيتكلف بالعرض، عِلمًا أن الأمر يتعلق بأحد السينمائيين الذي قضى حياته في تعقب وتصوير الحيوانات البرية في السافانا الإفريقية.

انطفأ ضوء الغرفة وظهر فورا على الشاشة القطط البرية والزرافات والقرود والحمير الوحشية والفيلة. سبق لي أن رأيت، في طفولتي المبكرة، هذه الحيوانات في المجلات التي تصفحتها عندما كنت طفلا، لكنني رأيتها تتحرك للمرة الأولى وسمعت أصواتها أيضا.

بينما كان جميع رفاقي يتابعون تعاقب الصور المعروضة على الشاشة، نظرت في الاتجاه الآخر، نحو ذاك الجزء الخلفي من الغرفة حيث رُكِّبَ جهاز العرض الذي انبثق منه شعاع الضوء الذي غادر جهاز العرض، مواصلا طريق عبوره القاعة، فانكشفت معجزة الصور المتحركة على الشاشة. إنها السينما، إنه سحر الصورة المتحركة الذي كان له بالغ الأثر في حياتي.

انكشفت معجزة الصور المتحركة على الشاشة. إنها السينما. إنه سحر الصورة المتحركة الذي كان له بالغ الأثر في حياتي

السافانا، إفريقيا البرية، الحيوانات الحرة في بيئتها الطبيعية، كان كل شيء جديدا بالنسبة لي. ذلك أنه بعد اكتشاف المغرب العميق في واجهات «روني برتران»، حملتني سينماتُ أفلام الحيوانات هذا بعيدا جدا إلى إفريقيا. اتسعت جغرافيتي بفضل الصور الثابتة والمتحركة وتنامت رغبتي في السفر.

ديانا، حبي الأول:

ديانا، اسم آلة التصوير التي سَوَّقَها بائعو ألعاب الأطفال في مراكش آنذاك. لم تكن تلك الآلة التي ما أن نضغط عليها حتى يتدفق ماؤها فيرشّ رفاقي، لكنها كانت آلة تصوير حقيقية، تلتقط الصور بالفعل. كان كل شيء من البلاستيك. زجاجةٌ عدستها بلاستيكية شفافة وبسيطة. يمكنك تركيب الفيلم والتقاط اثنتي عشرة صورة بالأبيض والأسود. لا يتجاوز سعرها ستة دراهم فقط. للأسف، لم أكن قادرا على تحقيق رغبتي، ولو بهذا السعر، فمنحتي الطفولية الصغيرة لا تتحمل ذلك؛ إذ كان عليّ أن أعمل على هندسة أموري، وإيجاد السبيل الذي يمكنني من الحصول على الآلة بنفسي.

جَرَّبْتُ مع ديانا الملذات الأولى التي جعلتني أصير قادرا على التموقع خلف عدسة الكاميرا، والضغط على زرِّها، وتخليد اللحظات المشتركة مع أصدقائي ووالدي وعائلتي.

كانت الصور ضبابية، يطمس الحجاب الرمادي تفاصيلها، لكن الصور الأولى التي التقطتها بنفسي كانت ثمرة المهارات

التقنية ذات التكلفة المنخفضة، التي سمحت لي بها عزيزتي ديانا.

لم يكن البحارة السوفييت الذين ينزلون في ميناء الدار البيضاء، إبان الفترة الشيوعية، يحملون معهم العملة الأجنبية. كان الرُوبَل عملة غير قابلة للتحويل. يجلبون معهم أشياء روسية، يعيدون بيعها فور فترات رسوهم المختلفة بالمدينة البيضاء. تتمتع آلات التصوير السوفيتية المسماة «زينيتْ» (Zenith) بسمعة جيدة بين المهنيين في المغرب. اقتنيت واحدة منها مقابل بضع مئات من الدراهم. تتوفر الحقيبة على عدسة مُقَرِّبة (Téléobjectif) مما سمح لي بالتقاط الصور البعيدة. شَكّلَ لي اقتناء هذه المعدات السوفيتية الجديدة فرصة سانحة لفتح آفاق جديدة لممارسة التصوير الفوتوغرافي. كانت تلك النقلة ضربا من الثورة التكنولوجية الحقيقية في مسيرتي المهنية.

التقطت العديد من الصور بواسطة هاته الآلة، لكنني شعرت بنوع من خيبة الأمل حيال المهارات الفنية لهذه المعدات الجديدة. لم أستطع حقًا تحقيق هدفي الفني باستخدام معدات التصوير السوفياتي هذه، فما زلت بعيدا عن النتيجة المتوخاة.

ما أن سمحت ظروفي المالية بذلك، اقتنيت معدات يابانية جديدة ذات جودة تقنية عالية، عدساتها جيدة الإضاءة. أستطيع القول في ذلك الوقت إنني أصبحت بفضل تلك المعدات الجديدة مصورا حقيقيا. فكل ما كان علي فعله هو إطلاق العنان لخيالي، وإظهار مهاراتي الفنية.

العرض: المُشَاهِدُ الذي يُشَاهِد:

التصوير الفوتوغرافي شيء، وأن تصير مصورا فوتوغرافيا شيء آخر. لم يكن مشروعي مبنيا على التقاط الصور فحسب، ولكنني أرغب في القيام بشيء مفيد لصالح مجتمعي. لذلك قررت أن أصير فنانا فوتوغرافيا. أن أعرض أعمالي، أنشر صوري، أعرضها وأعرض ذاتي أمام الآخرين، أتلقى أحكامهم، وإن أمكن، ولِمَ لا أتلقى انتقاداتهم وتشجيعاتهم؟

قمت سنة 1980 بالقفزة الكبرى، عرضت لأول مرة أعمالي الفوتوغرافية الأولى في رحاب كلية العلوم بمراكش بمناسبة الأسبوع الثقافي الذي نظمه اتحاد كتاب المغرب.

أظهرت سلسلة الصور المعروضة مدى قساوة العيش لدى فلاحي منطقة الحوز بمراكش بعد سنوات طويلة ومتكررة من الجفاف. نساءٌ يذهبن بعيدا لجلب الماء، وهن يحملن على رؤوسهن أوعية معدنية ثقيلة، قاطعات مسافات طويلة تحت أشعة الشمس اللاهبة. أظهرت صورٌ أخرى قطعانا ضامرة تائهة في أراض محروقة، حقول مدمرة، تربة متصدعة. بدا أن الفزاعات الشبيهة بالأشباح الممزقة تحرس الحقول دون حبة قمح واحدة.

أدهشني رد فعل بعض الزملاء بالكلية إثر عدم معرفتهم بوجود ومعاناة هؤلاء الفلاحين الذين يعيشون ظروفا صعبة بالقرب من مراكش، وذلك على بعد مئات الأمتار من الجامعة. أثار المعرض الجدل داخل التنظيم الطلابي. لكن ما أدهشني كثيرا هو إدراكي، بعد مرور هذه السنوات من التجربة في الكلية، أن التصوير الفوتوغرافي فَنٌّ يحمل رسائل اجتماعية وسياسية وتاريخية أيضا. أليس التصوير



الفوتوغرافي هو العامل الحاسم في العبور من الصورة المفكر فيها، أي الواعية، إلى الصورة وصفها حقيقة اجتماعية؟ إنه السؤال المتعلق ببناء صورة الذات وكذا بطريقة إدراك وتمثل الآخر كما كتب رولان بارث.

كلما سافرت في أنحاء البلاد، ألاحظ الفروق الاجتماعية الحاصلة بين المدن والمناطق النائية. أتاحت لي رحلاتي في جنوب المغرب عام 1983 أن أعي حجم الانكسار الذي كانت تعانيه هذه المناطق؛ إذ زرع الجفاف الفوضى فيها، وكاد مرض «البيوض» أن يقتل بساتين النخيل ويدمر الواحات.

شكلت هذه المناطق التي حددتها الحماية الفرنسية ضمن ما أسمته المغرب غير النافع، مصدرا لتأملي وإلهامي. ينبغي أن نشهد على هذا المغرب الآخر ونُظْهِرُه، بعيدا عن أبراج الدار البيضاء والفنادق الفخمة في مراكش. جذبتني حياة أولئك الذين يسمونهم «صغار الناس» إليها أكثر من أي شيء آخر، فقد أصبح تقديم الشهادة حول شروطهم الوجودية مسألة ملحة للغاية بالنسبة لي. حاملا آلتي المصورة وحقيبة الظهر، صرت أنطلق متى استطعت نحو الصحراء الشاسعة في جنوب المغرب، والقمم المغطاة بالثلوج، والمرتفعات التي تجتاحها الرياح. لقد شاركت الفلاحين ورعاة الأطلس أحزانهم ولذاتهم، وتقاسمت مع رعاة الصحراء أسلوب حياتهم البدوية.

فتح الشاعر والصحافي، حسن نجمي، الصفحات الثقافية للاتحاد الاشتراكي في وجهي سنة 1984، ثم بدأت نشر صوري بشكل منتظم. كانت أول صورة منشورة لي لامرأة من الأطلس، تغزل الصوف وهي ترضع طفلها. جاء رد فعل القراء فوريا ومشجعا. شجعني حسن نجمي، الذي كان مسؤولاً آنذاك عن الصفحات الثقافية لجريدة الاتحاد الاشتراكي اليومية على نشر المزيد من الصور. دأبت على نشر صورة واحدة في اليوم تقريبا. مع مرور الوقت، بدأت صوري تظهر بسرعة بفضل تشجيع عبد الجبار السحيمي وغيره من المحررين في وسائل الإعلام المطبوعة الوطنية والدولية. ازداد الطلب على أعمالي إبانئذ. أعتقد أن الحاجة كانت ماسة إلى رؤية مغربية أصيلة، أي إلى نظرة من الداخل. أظن أن عملي قد حقق هذا التوقع.

كتابةٌ بالنظرة:

مع صدور كتاب «مغاربة» المقرون بالصور الفوتوغرافية لداود أولاد السيد ونص لعبد الكبير الخطيبي، أدركت البعد الثقافي للذاكرة الفوتوغرافية، ودورها في المجال الفكري الذي ما يزال في حاجة إلى التطوير. لقد أيقظ الإصدار السابق لكتاب «العلبة المنيرة» (La chambre claire) لصاحبه رولان بارت إحساسي بأن التصوير قادر على التعبير عن أشياء كثيرة. يرى



مؤلف «العلبة المنيرة» أن التصوير الفوتوغرافي يفرض ميزاتها «الثقافية»، ويُحَوِّلُ بشكل غير ملموس الخطابات حول الصورة إلى تأمل سُلَطِ الصور. وعليه، فالفوتوغرافيا أكثر من محض توثيق، إنها وسيلة تعبير حقيقية، تمتلك لغتها الخاصة. إنها نمط كتابة مماثل لنظيره في المسرح أو الشعر أو النثر. إنها تعبير بواسطة الضوء والظل عما تقوم به وسائل التعبير الأدبية الأخرى بالكلمات. إذن، الفوتوغرافيا كتابة بالضوء، كتابةُ النظرة. الفوتوغرافيا كلامٌ صامتٌ، قادر على الإثارة، وكشف الحقيقة دون الحاجة إلى التحدث عنها. إنها مطمئنة، فقط، لما تستحضره أو لما تقترحه. ومن ثم، فإن الصورة الفوتوغرافية ستكون وسيلة لوضع الواقع في الحسبان، دونما غش، يتابع المؤلف رولان بارث.

كتابة النظرة:

منذ اختراع التصوير الفوتوغرافي سنة 1839 من قبل «داگير نيسيفور نييبس» (Daguerre Nicéphore Niepce) وإلى اليوم، بوصفي شاهدا على ولادة التصوير الرقمي والتقنيات الجديدة، فإن الصورة المسماة ثابتة قد قلبت وحولت علاقتنا بالواقع، وجعلته بالتدريج في متناول عدد متزايد من الأفراد. ومن ثم، إدخال طريقة جديدة في التعبير والتمثل.

أسوة بالكُتَّاب الذين يحتاجون إلى التغذي من قراءة الأعمال الأدبية، يحتاج المُصَوِّر إلى أن يتغذى من الصور وأن يتوفر على ثقافة بصرية.

إن ثقافة النظر هي أساس كل خلق فوتوغرافي وكل تعلم بصري للنظر. يُطَوِّرُ كل مصور منهجه الفني وطريقته في ممارسة فنه من خلال تكريس نفسه للإبداع الفوتوغرافي. أصبحت تجارب بعض المصورين بمثابة المدارس. أحدثَ كل منهم ثورة في فن التصوير وفق طريقته الخاصة، وطَوَّرَ المشهد الفني. كانوا لي خير مثال، وكان لهم تأثير كبير على مساري الفوتوغرافي. من «روبير دواسنو» (Robert Doisneau) و«إدوارد بوبا» (Édouard Bouba) إلى البرازيلي «سيباستيو سالگادو» (Sebastio Salgado)، مرورا بمنجزات «أنسل آدامز» (Ansel Adams) و«هنري كارتييه بريسون» (Henri Cartier-Bresson) و«بول ألماسي» (Paul Almasy) و«ديان أربوس» (Diane



Arbus) و«إيجين أتجر» (Egène Atger) و«شير لي» (Shir Ley) و«مارتين فرانك» (Martine Franck) و«روبرت كابا» (Robert Capa) و الصيني «شا في» (Sha Fei) والإيراني «عباس» (Abbas). لقد فتحوا عيناي على البعد الإنساني للتصوير الفوتوغرافي.

أتاح لي التعرف على أعمالهم اكتشاف الإمكانيات التعبيرية الهائلة التي يتوفر عليها فن التصوير الفوتوغرافي. لقد وضعوا كل ما هو إنساني، باقتدار عظيم، في قلب انشغالهم الفوتوغرافي.

اكتشفت مع المصور الأمريكي «إدوارد ويستون» (Édouard Weston) فوتوغرافيا الطبيعة. شَكَّلَ تصوير المناظر الطبيعية وشساعة المساحات الصحراوية اللامتناهية طريقة أخرى للاحتفاء بالخلق، وإمكانية للتواجد في العالم، وجعله مرئيا، فضلا عن اكتشاف شعريته، والقدرة على تأمله. عرف هذا المصور الأمريكي الكيفية التي عَلَّمَتنِي بموجبها حب الطبيعة والأماكن الفسيحة، ثم التقاط صورها بكل إحساس. عندما صَوَّرَ «إدوارد ويستون» الفراغ، جعله يهتز ويمتلئ بالحياة. لقد عرف كيف يُكَلِّمُ الصمت ويؤثث العدم بشكل مبهج. لكن اكتشافي لصوره الفوتوغرافية المكرسة للطبيعة الميتة قد مَكَّنَنِي من معرفة مقدار موهبته. لقد كان قادرا على



إعطاء الروح لبصلة بسيطة أو فلفل أخضر أو قطعة خبز موضوعة بكل بساطة على طاولة. إذا كان بإمكانه النجاح في التقاط عدة أعمال فوتوغرافية باستخدام الأشياء اليومية، فإن هذا يعني إتقانه الكبير للتأطير والإضاءة. تمتلك صورة قوة الاستحضار والاقتراح أسوة بقصائد الشاعر «فرانسيس بونج» (Francis Ponge).

بالنسبة للذي يعرف كيفية النظر، فالأمر يكمن في التفاصيل. إن اكتشاف لغز الإبداع هذا، ومحاولة نقله إلى الجمهور من خلال التصوير الفوتوغرافي هو ذاته فن. إن خلق المشاعر عبر الاقتصاد، وبالقليل من الوسائل، يمكن أن يُشْعِر الناس بمزيد من العاطفة، ويؤثر بعمق وكثافة في الجمهور.

هكذا استطعت، كتابا بعد كتاب، ومعرضا بعد معرض، أن أكمل تدريبي في التصوير الفوتوغرافي، وأن أتمكن من إتقانه، محاولا العثور على طريقي الخاص في مجال التصوير الفوتوغرافي.

تعلمت من تصفح أعمال المصورين العظماء أن فنهم يعتمد أساسا على طريقتهم في النظر إلى العالم عبر اختيار زاوية النظر التي تعكس المشاعر التي يشعرون بها أثناء التصوير. يساير التأطير والإضاءة كتاباتهم، ويساعدهم على نقل مشاعرهم بأمانة أثناء التقاط الصورة. سماها «هنري كارتييه بريسون» «اللحظة الحاسمة»، أي ذلك الجزء من الثانية الذي يحدث فيه كل شيء. اللحظة التي نلتقط فيها صورة ناجحة أو نفقدها إلى الأبد. لتحقيق ذلك، يجب على المصور أن يدرب عينه، أو يثقفها، كي يتعلم رؤية ما يتم التقاطه في كل مشهد أو موقف. عليه أن يعمل كثيرا، يشحذ بصره مثل النحات الذي يشحذ إزميله قبل أن يبدأ في نحت حجره.

شَكَّلَ الاحتكاك بمنجزات المصورين الفوتوغرافيين العظام، والاطلاع على كتبهم، وزيارة المعارض والمتاحف أفضل مدرسة، وأهم رابط تعليمي في مساري.

تتكون كلمة فوتوغرافيا (Photographie) من: «Photo» التي تعني الضوء، و«Graphie» التي تفيد «الكتابة». والحاصل منها أن الفوتوغرافيا كتابة بالضوء. لذلك، فعمل المصور هو كتابة بالنظر. المصور هو «رَاءٍ» أو «قناص» ضوء، وملتقط «اللحظة الحاسمة». يقبض على الضوء بسرعة، يجمد الوقت العابر، ومن ثم يلتقط ويجمد تدفق الزمن الهارب إلى الأبد.

يتأسس العمل الفوتوغرافي على جعل كل جزء من الثانية أبديا، وعلى خلق الانفعال، وانتزاع ما في الزمن، الذي يتدفق بسرعة كبيرة، من أبدية.

مرت شعوب ومناظر طبيعية وثقافات كثيرة أمام عدستي. توافقوا بسخاء مع وجهة نظري، فما كان علي إلا الضغط على زر الكاميرا، ومن ثم تقديم شهادتي إثر لقائي الذي لا يُنسى بهم

المصور شاهدا متميزا على عصره:

تشهد الفوتوغرافيا على وجود المصور في مكان معين وفي لحظة محددة. أن تشهد معناه أن توجد، وبهذا المعنى تظل الفوتوغرافيا دليلا على مرور الإنسان فوق هذه الأرض.

المصور شاهد بصري على زمنه. صُوّرُه أعمالٌ فنية أكثر مما هي وثائق تاريخية. يفضل بعض المصورين العمل في أستوديوهاتهم الخاصة والتقاط البورتريهات أو صور الطبيعة الميتة. هم أيضا يقدمون شهادات بطريقتهم الخاصة. يذهب آخرون بعيدا، فيسافرون ويتخطون الحدود. يخاطرون في بعض الأحيان قصد مقابلة الإنسان في أي مكان من العالم، فيقدمون لنا صورا عن حياة أمثالنا من البشر على الأرض. نسمي هؤلاء المصورين المراسلين. تمثل هذه الفئة من المصورين قدوة لي. لقد ألهمني الكثير منهم. أردت أن أحذو حذوهم. يجمعون بين متعة السفر وتقديمهم شهادات متميزة عما يكتشفونه. لما استطعت، اتبعت المسار الذي رسموه. وضعت آلتي المصورة في عنقي، وحزمت حقيبة ظهري، ثم بدأت - أولا - باستكشاف جنوب المغرب؛ إذ انطلقت نحو الصحاري الشاسعة وجبال الأطلس قبل استكمال المغامرة نحو بلدان الساحل (مالي، النيجر، بوركينا فاسو، الســودان...)، ومن ثم اكتشاف ثقافات الطوارق والفولاني (Peuls) والدوجون (Dogons) والمالينكيس (Malinkés)، وغيرهم من شعوب البلدان شبه الاستوائية.

فضلا عن التعلق بالجنوب، اكتشفت دول شمال أوروبا بإضاءتها المختلفة عن مثيلتها المشمسة في البلدان المغاربية وإفريقيا. زرت المعارض الفنية والمتاحف والمكتبات، فاغتنت ثقافتي البصرية، كما أنني التقطت صورا للغجر الذين انتشروا بكثرة في مدن جنوب أوروبا حينذاك. ذكرني ارتباطهم بتراثهم الثقافي بأصدقائي الرحل الذين التقيتهم وصورتهم في الصحراء.

قادتني الرغبة في اكتشاف ثقافات أخرى لعبور شمال إفريقيا، من مراكش عبر ورزازات، والرشيدية، وفگيگ، وبـلاد مـزاب، وعين صفرة، ثم وادي صوف بالجزائر وتوزرت بتونس، ثم الصحراء الليبية الكبرى، ووادي سيوة ثم نهر النيل، وصولا في الأخير إلى جبل موسى في سيناء، أرض الأنبياء والوحي الأول ومهد النزوح والتيه في العصور التوراتية الأولى. تعرفت عن حياة البدو، وصيادي البحر الأحمر، وحياة الرهبان في خلوتهم الروحية بدير سانت كاترين؛ إذ الصمت وعظمة الروح، التي لا توجد إلا في هذه الأراضي القاحلة، البعيدة عن صخب الناس والمدن.

كنت ألتقي أينما حللت برجال يعيشون متوازنين مع بيئتهم الطبيعية. كانوا مرتبطين أشد الارتباط بأرضه وثقافته. مرت شعوب ومناظر طبيعية وثقافات كثيرة أمام عدستي. توافقوا بسخاء مع وجهة نظري، فما كان علي إلا الضغط على زر الكاميرا، ومن ثم تقديم شهادتي إثر لقائي الذي لا يُنسى بهم.



انقضت بضع سنوات، أصبحت بعدها مهتما بالمناطق الواقعة فيما وراء المحيط الأطلسي، وذلـك لاكتشاف هذا العالم الجديد الذي تعيش فيه الشعوب الهندية باستمرار. كان أول روبورتاج أنجزته عبارة عن لقاء جميل مع الهنود الحمر في جبال «الأنديز» (Andes) بدولة الشيلي؛ إذ اكتشفت شعبا يتوفر على ثقافة عمرها ألف سنة. استمر هذا اللقاء الأول بالشعوب الأولى عبر شمال أمريكا اللاتينية عبر ملاقاة السكان الأصليين الذين يعيشون ويحافظون على ثقافة أجدادهم. يستمر هؤلاء في الدفاع عن هويتهم بدءا من المحميات الهندية بالولايات المتحدة الأمريكية، مرورا بمرتفعات «لورنتين» (Laurentines)، وجبال «الأبلاش» (Appalaches) الكندية. يتشبث الهنود الحمر من داخل محمياتهم، على مدى خمسة قرون من الزمن، بالدفاع عن فن كامل للعيش كما تفعل العديد من مجتمعات السكان الأصليين في الأمازون.

تستمر شعوب آسيا، ولا سيما شعوب ولايتي «راجاستان» (Rajasthan) و»أوتار براديش» (Uttar Pradesh) في الهند، ومعهم الرهبان البوذيين، بنقل تعاليمهم باستمرار إلى الشباب الصيني في مقاطعات «يونان» (Younan) و»شيتشوان» (Shichuan) الصينية، الأمر الذي سمح لي بفهم تنوع الثقافات والتقاليد والمناظر الطبيعية لهذه القارة المذهلة التي نجحت في ترسيخ الحداثة مع الحفاظ على التقاليد.

ساعدتني دروس الفوتوغرافيا جيدا، من بين أمور أخرى، سواء ما خَصَّ منها قواعد التكوين والصرامة في التأطير والإضاءة، في كل ما قمت به لاحقا في مغامراتي مثل ابتكار الحدائق وتركيب العطور أو بضع محاولات متواضعة في الكتابة. وتلكم قصة أخرى.

مراكش في: 13-03-2021.



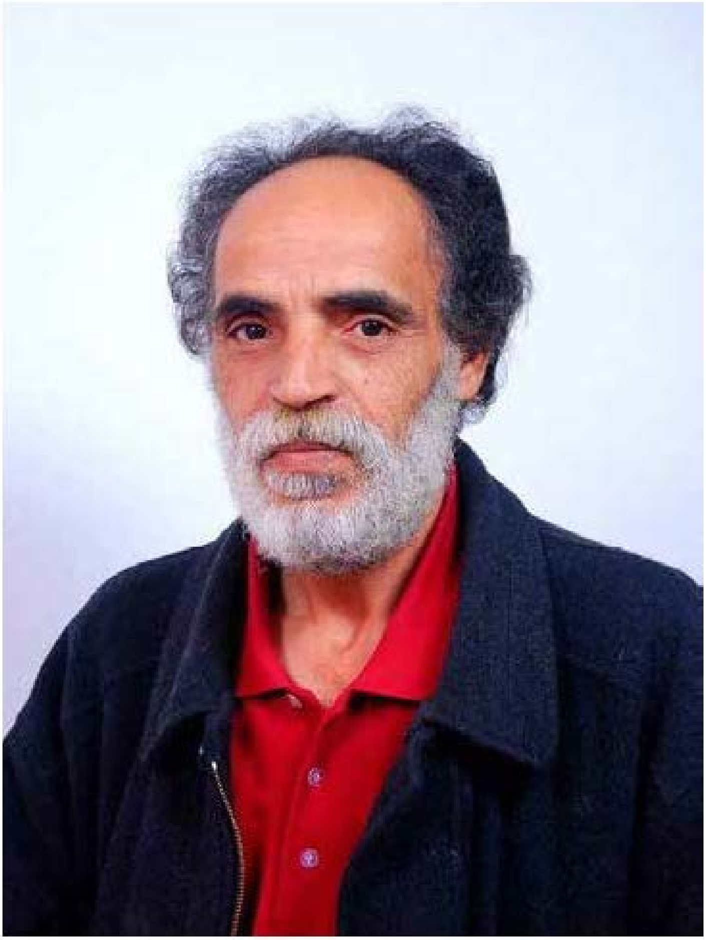
مقاربـــات فنيـــة

سعيد عاهد

النحات محمد العادي: ممكن النحت ومرئياته

سنة 1993، نظمت «جمعية دكالة» و«مؤسسة وفا بنك» معرضا تشكيليا جماعيا تيمته «فنانو دكالـة، هبة الأرض»، ضم أعمال ثلة من الفنانين المتحدرين من المنطقة. وبعد التأكيد على أنه لا يمكن اعتبار الاحتفال بفناني منطقة «خاضعا لمنطق الجهوية»، واستعراض تمكن المساهمين من مهنتهم صباغيا، وقيمتهم الفعلية، وحساسيتهم تجاه العالم، ومميزات مقترحهم البصري النابع من «حبهم للفن بما هو كذلك»، خلص عبد الكبير الخطيبي وموليم العروسي، في تقديمهما للمعرض، كاتبين:

«هل يمكن أن نستنتج أن للأرض دور في كل هذا؟ أكيد! إن مكان الولادة يطبع! يجب على النقد أن يبذل جهدا في هذا الاتجاه حتى يستطيع الكشف عن الأثر «الأول» الذي يؤسس النموذج المبدئي. دكالة أرض عبور والتقاء ثقافي، إنها النقطة المركزية التي تجمع كل هذه الحساسيات؛ إذا كانت من تحية فيجب أن توجه لهذه الأرض التي تهبنا اليوم كل هذه البدائع».



ولعل المحيط الدكالي الطبيعي لميلاد النحات محمد العادي ونشأته، ومعهما الاستقرار المتواصل إلى حدود الآن في الأرض تلك، معطيات دفعت الناقد بشير القمري أن يكتب حول الفنان: «لعلنا لن نبالغ إذا اعتبرنا تجربة محمد العادي «ترجمة» لإيقاع سحر الجغرافيا الطينية التي يعيش بين ظهرانيها فتجعله فنانا تتخلل تجربته هاته تداخلات الطين والتراب والخشب وأشياء أخرى قد تكون سيمفونية الريح للريح، أو تكون رقرقات مياه سيل عنيدة في أخاديد الأرض وتضاريسها، وحين يلتقطها يتركها حرة تستبد بحيويتها المفرطة وتستبد به هو ذاته دون قيد».

ومن هبات تلك الأرض، بلا مغالاة في التوصيف، منحوتات محمد العادي في مختلف مراحل مساره، ومنذ أن انطلق كدحه، سنة 1988، مع «الذاكرة المشمسة» كما يسم الأديب والشاعر الغواتيمالي ميغل أنخل أستورياس فن النحت. ففي ذلك الامتداد الجغرافي، لمح لأول مرة الضوء منعكسا على التراب والطين والحجر والخشب، وبالضبط في «حد اولاد فرج» وهناك، وفي الجديدة، حاضرة دكالة، كان الطفل واليافع الذي كانه يصنع لعبه بيديه من هذه المواد.

كرونولوجيا، تنقسم رحلة تطويع الخامات الصلبة من طرف محمد العادي إلى ثلاثة أزمنة، لا يجد اللاحق منها نقيصة في احتضان السالف، ولو لماما.

الزمن الأول، الزمن الذي فرض في مطلعه محمد العادي على منحوتاته الخروج من «السرية» ومن الاكتفاء بمنح ذاتها لنظرة المقربين والأصدقاء وبعض العارفين بالمجال فقط، إلى «العلنية» عبر العبور من ورشة التشكل إلى قاعات وفضاءات العرض العمومية والخاصة، وإن كانت مغلقة وسط أربعة جدران أو مسيجة، وإلى مصافحة عيون وأنامل عموم الجمهور، أو على الأقل فئة الجمهور التي ترتاد مثل هذه الأماكن «النخبوية» الزمن الأول ذاك هو زمن المعارض، وخاصة الفردية منها. إنه زمن لم يعدم المصاعب، ولعل أبرزها ندرة الفضاءات المغربية الصالحة لاحتضان معارض المنحوتات بسبب حجم الأخيرة، وأوزار المنجزات التي تُعقّد عملية نقلها، علاوة على تهديد تعرضها للتلف (يروي العادي بمرارة كيف تهشمت معروضاته بمناسبة معرض كبير دون أن تكلف الجهات المنظمة نفسها حتى عناء تقديم اعتذار له)، وكذلك صعوبة تسويقها لدى



الخواص، حيث لا تجد القطع النحتية الصالونية والصرحية مقتنين إلا نادرا.

ودُشن زمن المعارض المؤسس لتجربة «قاهر الغرانيت»، وفق توصيف القاص والروائي شكيب عبد الحميد للعادي، سنة 1990 في رحاب المسرح البلدي بالجديدة (مسرح عفيفي حاليا)، وقد سبقته المشاركة في معرض جماعي سنة 1988 بحديقة محمد الخامس بمزاغان كذلك. وكان لمتذوقي فن تحويل الخامة الصلبة من مادة غفل إلى منجز ثلاثي الأبعاد يعانق أفق التشكيل، مواعد مع العادي



في عدة بقاع أخرى من البلاد بمناسبة معارضه الفردية، بل إن لقاءهم بأعماله تكرر أكثر من مرة في نفس المدينة: الصويرة، وخريبكة، والدار البيضاء، والرباط، والقنيطرة ومراكش... دون إغفال حضور اسمه ضمن معارض نحتية وطنية جماعية. وفي الزمن ذاته، عبرت منحوتاته الحدود، لتستقر متعة للناظرين وسفيرة للفن المغربي، واهبة سموقها لزوار معارضه في كل من سيت بفرنسا التي تربطها اتفاقية توأمة مع الجديدة (1994 و1996) وإكس أون بروفانس، مسقط رأس بول سيزان، أحد آباء الفن الحديث (1996)، علاوة على معرض جماعي بمارسيليا، مدينة النحات سيزار (1996) والمشاركة في بينالي الشارقة للفنون بالإمارات العربية المتحدة (1996)...

في مطلع مرحلة المعارض هذه، انطبعت أعمال العادي، خاصة الخشبية منها، بمنحى زخرفي مجرد وتزييني، وإن كان الناظر غير المتسرع لها يستنبط حضور طابع تشكيلي كامن، ذلك أن صاحبها ينتفض على العديد من القواعد التقليدية للزخرفة، من قبيل التناظر والتكرار والتناوب... غير أنه سيطوي صفحة هذا المنحى بسرعة، بفعل ما راكمه من تجربة تولد عنها وعي عميق لديه بالعلائق الجمالية بين الكتلة والفراغ، وبممكنات ثنائية النتوء والتقعير؛ ما مكنه من اكتساب «رؤية جمالية تتقن الإنصات إلى بوح المادة (المتمثل بمؤثراتها من كثافة وسطح وامتداد) ليعيد تشكيله في بناء جديد متكامل، يرتقي فيه بعناصر المادة من الكتلة إلى الرشاقة، ومن القسوة إلى الليونة، ومن الصلابة إلى أرق المشاعر الإنسانية»، كما انتبه إلى ذلك الشاعر وأستاذ الفنون التشكيلية العراقي فراس عبد المجيد.

حريصا على صيانة هذا الوعي وهذه الرؤية الجمالية المكتسبين بسرعة وتطويرهما، انخرط محمد العادي في مرحلة مغامرته النحتية الثانية، حيث هاطع سعيه وإرادته في أن يجيز لإبداعاته ثلاثية الأبعاد التحرر من فضاءات العرض المغلقة أو المسيجة، مع إرادة ورغبة مؤسسات بعينها في تأثيث الفضاء العمومي بمسحات جمالية تفي بصر مرتاديه وعابريه شر خدش الإسمنت المسلح، أو تخفف منه على الأقل؛ لينعطف مساره في اتجاه إنجاز «النصب التذكارية».

من الجلي أن الأعمال الصرحية الضخمة لا يمكن لها أن تجد موطئ قدم يلائم حجمها إلا ضمن فساحة الفضاءات الخارجية (الحدائق والساحات وملتقيات الطرق ونقط بعينها في مسارات الطرق السيارة...)، لكن توفير الموقع وبرمجة المشروع وتمويله تتطلب بالضرورة وعيا مترسخا لدى مدبري الشأن العام بأن إضفاء مسحة جمالية على الفضاء الخارجي ليس ترفا، بل علامة من علامات التمدن، لا تخلو من أبعاد تربوية وحضارية، ومن وقع إيجابي على الذوق الجمالي لعموم الساكنة، ومن قدرة على تكسير رتابة ونمطية التهيئات العمرانية المشكلتين لعنف رمزي ضد المواطنة والمواطن والمولدتين للاكتئاب. وفي الحقيقة،

فإن مثل هذه الإرادة بدأت تبرز في عدة مدن ولدى بعض المسؤولين الذين يؤول لهم اختصاص تدبير سياسة المدينة عبر التهيئة العمرانية وإعداد التراب الوطني، لكنها محتشمة لا تزال، لم تستوعب بعد شمولية مقولة هيجل: «إن هدف الفن يكمن لا في استحضار الأهواء فحسب، بل أيضا في تطهيرها، وبعبارة أخرى فإن تهذيب الأخلاق هو الذي يشكل هدف الفن»، وهو ما ينطبق خصوصا على النحت بصفته ممكنا استيتيقيا في رحم الأمكنة المفتوحة للعموم، والذي يعتبر مؤلف «علم الجمال وفلسفة الفن»، كذلك، أنه «يتقارب من فن العمارة».

وبغض النظر عن إطلالات النحت التشخيصي في أفضية مغرب عهد الحماية (الصرح المعنون بالنصر أو الصداقة الفرنسية المغربية، المخلد لجنود الخيالة الفرنسيين والمغاربة ضحايا الحرب، الذي دشنه الماريشال ليوطي في الدار البيضاء سنة 1924 في الساحة التي كانت تحمل اسمه- ساحة محمد الخامس حاليا- والمنتصب الآن في إحدى ساحات بلدة سينليس الفرنسية، وهو يحمل في أحد وجوه قاعدته مقولة منقوشة باللغة العربية تقول: «اعلم أن لا إله إلا الله وأن محمدا رسول الله، الله يرحم في الدارين المجاهدين في سبيل الحرية»؛ وتمثال ليوطي الشهير وأسد إفران...)، فإن أول احتلال للمنحوتات الصرحية في المغرب المستقل لفضاء يؤمه العموم لن يقع إلا سنة... 1982، بفضل طلب بلدية عين الذئاب بالبيضاء من الفنان عبد الحق السيجلماسي تأثيث ساحة 11 نونبر بعمل نحتي.

ويبدو أن المرحلة الثانية هذه في تجربة محمد العادي، مرحلة النصب التذكارية، لم تعدم المصاعب هي الأخرى، وعلى رأسها ندرة الطلبات المؤسساتية والتعقيدات الإدارية السابقة والتالية لإنجاز العمل. وإبانها، خلف الفنان آثارا متاحة للعموم في كل من الجديدة (الإقامة الملكية وساحة محمد الخامس وجدارية في إحدى المؤسسات التعليمية)، وسيدي بوزيد، وسيدي بنور، والعونات، وأولاد عبو (إقليم سطات) والناظور (ساحة التحرير والمحطة البحرية بني انصار).

وعن هذه الآثار، يكتب التشكيلي، ممارسة ونقدا، بنيونس عميروش: «القطعة النحتية عند محمد العادي لا تنتصب باعتبارها كتلة أحادية مشدودة أو مغلقة، بل كتلة يتخللها الفراغ. كيف ذلك إذن؟ في كل عمل لا بد أن يجد النحات المخرج المنشود ليخرم قطعته باستدارة معينة، ليفرغ جانبا فيها من المادة، يفرغها لتخفيف حاجز النظر، ويتيح لعمله صبغته الدائرية أو الدوارة إذا صح التعبير. كأنه يحدد للريح والضوء والرؤية مكان الاختراق من داخل جسم العمل. هذا التفريغ يتيح لنحته تعبيرية مضافة يتدخل فيها المكان، حيث يمتص الفراغ خلفيته من المحيط بكل تجلياته».



وإذا كانت أعمال هذه المرحلة قائمة بذاتها ومستقلة عن أية خلفية، يحيط بها الفراغ وتتفضل على الرائي بإمكانية مشاهدتها من جميع جوانبها عبر الالتفاف حولها، فإن جدارية المؤسسة التعليمية المذكورة تنتمي إلى النحت المنبسط البارز على غير عادة العادي، إذ هي منقوشة على جدار خارجي يشكل خلفيتها وسندها، تبرز ضمنه مكوناتها التشكيلية المزاوجة بانسجام وغنائية بين النتوء والتقعير.



وبعدها، سيحلق محمد العادي، وزاده أزاميله المغربية هوية والعالمية معالجة نحتية، عاليا في سماوات جغرافية الملتقيات والتظاهرات والسامبوزيومات الأجنبية، المتمحورة حول فن التشكيل بمواد صلبة، والحاضنة للتجارب الرائدة والمجددة في المجال والمكرسة عربيا ودوليا. وتنم هذه المرحلة الثالثة عن نحت اسمه في سجل المتقنين للنحت، بصفته الفن الذي «يهب روحا للرخام» (وخامات صلبة أخرى)، حسب تعريف فرانسوا روني دوشاتوبريان. وقد قاد العادي أولُ تمثيل للمغرب في الخارج، في إطار زمن التحليق هذا إلى خرائط لا ترفرف في عمرانها الراية الحمراء ذات النجمة الخماسية الخضراء، إلى دبي (2007) ضمن فعاليات ملتقى «إعمار» العالمي لفن النحت على الرخام، بالإمارات، وبعدها إلى المشاركة في: الملتقى الرابع لفن النحت على الرخام بمملكة البحرين- اليمامة (2009)؛ والسامبوزيوم الدولي الرابع للنحت على الخشب، إينامي، اليابان، 2015 (وهو أقدم تظاهرة لفنون النحت على الخشب في العالم تقام مرة كل أربع سنوات، وقد كان الممثل الوحيد للدول العربية والإسلامية والإفريقية في تلك الدورة)؛ والسامبوزيوم الدولي للنحت على الرخام، مدينة بيلغورود، روسيا، 2015؛ ودورتين للسامبوزيوم الدولي للنحت على الرخام بسلطنة عمان (2015 و2017)؛ والملتقى الدولي للنحت على الخشب، الكويت، 2017؛ والتظاهرة الدولية المخصصة لليوم العالمي للخشب، لوس أنجلوس، الولايات المتحدة الأمريكية، 2017؛ وسامبوزيوم الأصمخ الدولي للنحت،2017، الدوحة- قطر؛ وملتقيين دوليين للنحت بالمملكة العربية السعودية (المدينة المنورة في 2018 والرياض في 2019). كما استضافته في الصين الشعبية جامعة شاندونغ ضمن فعاليات تظاهرة حول النحت والموسيقى (2017)، وكذلك الجمعية الوطنية للنحاتين بالصين في العاصمة بكين. وتشهد آثار محمد العادي المعروضة في متاحف ومؤسسات وساحات هذه الجغرافيات النائية أنه نحت قصائده هناك ومضى، مضفيا عليها الحركية الملازمة لأعماله، والتحرر من القواعد الجاهزة، والتطلع إلى الأعالي.

لكن أول ملتقى دولي شارك فيه محمد العادي كان في بلده المغرب، وبالضبط في مدينة استقراره (بالمكر الصدف!)، ويتعلق الأمر بالملتقى الدولي الأول لفن النحت بالمغرب، المنظم بحديقة محمد الخامس بالجديدة سنة 2000. واستضافت التظاهرة التأسيسية هذه، التي أشرفت عليها النحاتة إكرام القباج، تسعة مروضين للرخام من آفاق مختلفة (باتريك كرومبي (بلجيكا)، وفليسلاف مينكوف (بلغاريا)، وجان بول شابلي ورايمـون جاكيي (فرنسا) وألفريد بسبوس وأنطوان بسبوس (لبنان)، وفلاديمير بويناتشيف (روسيا) وإكرام القباج ومحمد العادي من البلد المنظم)، أنجزوا أعمالهم أمام الجمهور خلال 12 يوما لتظل معروضة في عين المكان على شكل متحف في الهواء الطلق. ومن صمت الرخام، ومن الجمال الفاتن الدفين فيه، توالدت أصوات تردد صداها في آذان رواد الحديقة وعابريها في اتجاه الشاطئ، وتطاير غبار ولد السؤال لدى الجديديين وزوار مزاغان حول فتنة هؤلاء «الغزاة» بالحجر، فاستلوا وقتا من الوقت لمتابعة تشكل الأعمال، بل ولفتح نقاش مع الفنانين، محولين الحديقة إلى أغورا أثينية، فعلا لا مجازا، يضبط إيقاعات ثلاثية سؤال/ جواب/ تعليق ضمنها النحت وتاريخه ومدارسه



وأشكاله وحواشيه» وبفعل انتمائه للمدينة كان العادي محط متابعة ومتابعة متميزتين، ولعله ردد كثيرا أمام المتحلقين حول منحوتاته وهي مجرد مخاض أو مكتملة: «أقوم بترجمة أحاسيسي في أشكال وتعابير، والتجريد يتيح المجال لتعدد القراءات ولاستنباط دلالات كثيرة للعمل الواحد حسب الحالات المعاشة. ولهذا السبب لا أقيد أعمالي بعناوين محددة».

ومن مكر الصدف أيضا، أن لحديقة محمد الخامس (الماريشال ليوطي قبل الاستقلال) سوابق في مجال النحت. تعود الأولى إلى عهد الحماية، وهي عبارة عن لوحة منقوشة تذكارية لإعلان الماريشال عن رغبته في تحويل عاصمة دكالة إلى نظيرة لمدينة دوفيل الفرنسية، مكرمة إياه بجملة: «في هذا الموقع يوم 19 يوليوز 1913، أكد ليوطي أن مازاغان يجب أن تكون دوفيل المغربية»، وهي اللوحة التي صمدت في مكانها إلى حدود الآن في حالة رديئة، مثبتة على أحد الجدران... المهملة! أما الثانية فعبارة عن نصب تذكاري بالرخام يعود إلى مغرب مطلع الاستقلال، مزين بمجسم نحاسي للملك محمد الخامس، مجسم اختلسته أيادي دنيئة تحت جنح الظلام ذات ليلة من ليالي أبريل 2011، ليظل مكانه فارغا إلى وقتنا الحالي بينما النصب قائما (رغم أنف الإهمال)! ودون أن يهتم أحد بضرورة تعويضه

في ورشته أو في الأركاح الخارجية حيث يمارس «النحت الميداني» فرديا أو جماعيا، يتراءى محمد العادي وهو منغمس في العمل، في علاقة حلول مع الخامات المتعددة التي يشتغل بها وعليها ومعها بجهد جسدي جهيد، كـ «مجذوب» بمعنى من المعاني، لعله المعنى الذي تحكمه استعارة تعريف ابن خلدون للبالغ مقام الجذب في حقل التصوف، مع تحريفه ونقله إلى حقل النحت اللغوي؛ وإذا أجاز شيخنا التعسف الملتبس على قولته، فالعادي يكون حينها مأخوذا عن نفسه، غير مالك لها، انشغالا بخامته وانقطاعا إليها، بحيث لا يرجع إلى تدبير نفسه، ولا يقدر على ذلك. مثلما ينطبق عليه وهو منشغل بالخامة ومنقطع إليها، ما وسم به موريس ميرلو بونتي المصور الصباغي، ذلك أنه يشتغل وهو «يعي، وإن لم يصرح بذلك»، أنه ينحت «بفضل جسمه وبفضل حلول جسمه في العالم».



مثلما تتراءى الأدوات المستعملة للقطع، والبري، والنشر، والقشر والتشكيل كأعضاء إضافية لأعضاء جسده، تجسد استمرارا لليد تكملها، الفرق بينها وبين بقية الأعضاء يكمن فقط في كون الأخيرة من شحم ولحم وعظم ومن خلق الإله بينما هي من معادن وما جاورها ومن صنع البشر. وبينما هي أرضا أو داخل حافظاتها قبل أن يستدعيها محمد العادي لمحاورة المجسم وهو يتخلق، تكون الأزاميل والمبارد والسكاكين والمطارق المتنوعة الأحجام والأشكال والرؤوس، ومعها معدات القياس والكلاب، مجرد أدوات جامدة مفتقدة للروح لكنها تصبح حين يباشر العمل بها، كل واحدة حسب وظيفتها، منغرزة في جسده امتدادا ملحقا به ومنصهرا فيه مكونا من مكوناته يستشعر منحى تموجات الجسد ومشاعر صاحبه ويستبق حركاته عنصرا حيا وذكيا من عناصره يدرك بدقة تصور العادي لمآل المادة التي يعالجها ولما تكنه روحه حيالها، يدا مضافة لليد الطبيعية تداعب الخامة بلطف وحنو كما تداعب أنامل الأم خصلات شعر ابنتها لتصفيفه. وأحيانا، أحيانا فقط، حين تعترض الأدوات تشوهات أو عيوب أو نتوءات في سطح خامة المشروع النحتي أو تجويفاته لم ينتبه لها النحات قبليا، تلتفت إلى صاحبها، ملتمسة منه مراجعة تصميمه الأصلي حتى لا يشكل الخلل في تكوين المادة

عائقا أو يظهر كنغمة نشاز ضمن سيمفونية المنحوتة التي هي في طريق التخلق، بل يصبح متناسقا مع العمل بسلاسة، ويبدو كعنصر مفكر فيه مسبقا؛ وهو ما يوافق عليه محمد العادي... بتواضع «المعَلِّم» أمام «المتَعَلِّم».

ولا يجد محمد العادي حرجا في تقديم نفسه كفنان عصامي، لم يتلق أي تكوين أكاديمي متخصص في المجال (علما أنه «لا توجد في المغرب غير سوى مدرستين للفنون البصرية، ومادة النحت فيهما لها وجود صوري شكلي»، يكتب النحات عبد السلام أزدام)، ولا شارك، قبل مغامرته النحتية وبعد الانخراط في تجربته، في أية ورشة تكوينية في حقل النحت، ولا تدرب على يد نحات مرموق عن طريق ملازمته في ورشته. فمجرد زاده، وهو يمتهن ترويض الصلب ابتداء من سنة 1988، كان تكوينا مهنيا في أشغال البناء والنجارة. بل، ولولا هذه العصامية التي يبوح بأنه يعتز بها، والتي جعلته غير متأثر بما هو أكاديمي كما يقر بنفسه، لكان يضع فوق رأسه «قبعة غربية» وفق تصريحاته، ولاتسمت أعماله بالنمطية والتكرار بدل التنوع وأفق التجديد المميز لها، سابقا وحاليا. ورغم أنه لا مجال للمقارنة مع وجود الفارق، فأوغست رودان، النحات العالمي الذي سارت بذكر منحوتاته الركبان وعلى رأسها «بوابة الجحيم»، لم يتردد يوما على مقاعد وطاولات وقاعات الأشغال التطبيقية في أكاديمية فنية عالية، بل إنه فشل حتى، ثلاث مرات، في النجاح في مباراة ولوج معهد الفنون الجميلة بباريس بعد الرسوب في مادة... النحت.

ومع ذلك، فالعصامية ليست كافية لعدم ارتداء «قبعة غربية» أو عمامة عربية، والانعتاق من السقوط في الجاهز، بل



يلزم النحات السباحة بدون انقطاع في مياه الممكن النحتي اللامتوقع، وتجاوز النموذج الذي هو نموذجه كلما نحت في خياله تصميم عمل جديد، وهو حال محمد العادي مع تعاقب حضوره في المشهد الفني مغربيا ودوليا وتراكم منجزه.

حسب المقام، ينوع محمد العادي المادة الخام التي يبتغي نقلها من وظيفتها النفعية المعتادة إلى مدارات المنجز الجمالي الطافح بالحياة والمتعدد الوظائف المنفلتة من الوظيفة الأصل. في ورشته، ينتقي الخامات مما هو متوفر لديه، مع أخذ تكلفتها بعين الاعتبار («ليس بإمكاني استعمال مواد غالية الثمن»، يقول)، أو وفق طبيعة سلسلة المنحوتات التي عانق أفق إنجازها، متنقلا بين هشاشة الطين، وصلابة خشب الليمون والزيتون والأرز النسبية وشدة متانة الرخام والحجر والبرونز والنحاس، مقدرا طبيعة وخاصيات كل مادة حق قدرها ومصمما مقترحه النحتي بناء على هذه الطبيعة والخاصيات، ومعالجا إياها بما تقتضيه من تقنية وأدوات وآليات صالحة لها لا لغيرها. أما بالنسبة للسامبوزيات والملتقيات، فبعضها يفرض عليه طبيعة الخامة بناء على اختيارات منظميها: الخشب، على سبيل المثال، في إينامي اليابانية والكويت ولوس أنجلوس، والرخام في دبي واليمامة وبيلغورد الروسية وسلطنة عـمان... ويشكل استحضار المسافة الفاصلة بين هاتين الخامتين، الخشب والرخام، المتراوحة بين حدي الانتقال من اللين إلى الشدة، إحدى كفاءات محمد العادي، ومعها كفاءة التركيز الشديد وضبط الحركات بدقة حين معالجة الرخام بسبب قابليته للانكسار، مع ما يتمخض عن حادث من هذا القبيل من عودة إلى نقطة الصفر أو تحويل مظهر القطعة جذريا.

هكذا إذن، فمحمد العادي دائم الترحال في مقترحاته الفنية بين الطين (أصل الخلق في العديد من الحضارات والمعتقدات)، والحجر (أليس حجر الفلاسفة قادرا، في كل الحضارات تقريبا، على تحويل التراب إلى ذهب، وعند البعض إلى

خلق إكسير الحياة؟)، والرخام (رمز الأبدية، المتربع على عرش مملكة المعادن، والذي يمثل بالنسبة للحجارة ما يمثله الشعر مقارنة مع النثر)، والخشب (سليل الشجرة التي يشبه الشيخ الأكبر محي الدين ابن عربي الكون بها: «فإني نظرت إلى الكون وتكوينه وإلى المكنون وتدوينه فرأيت الكون كله شجرة وأصل نُوِرها من حبة "كُنْ"، قد لقحت كاف الكونية بلقاح حبة {نحن خلقناكم/ سورة الواقعة (57)}، فانعقد من ذلك البزر ثمرة {إنا كل شيء خلقناه بقدر/ سورة القمر (49)}»)...

وكجل النحاتين المغاربة، ومعهم العرب المسلمون المستقرون في بلدان إسلامية، يعتنق محمد العادي المنحى التجريدي، ويبتعد قدر الإمكان عن التشخيص (وإن كانت له استثناءات صورية، منها تمثال «خربوشة» النصفي الشيخة الثائرة ضد تسلط القائد عيسى بن عمر، إلى جانب أعمال تحيل على تاريخ المغرب وذاكرته). إن معظم النحت المغربي لا يملك القسمات المحددة للوجوه والأشكال الآدمية، كما يكتب الناقد والفنان التشكيلي بنيونس عميروش معتبراً أن تجريد البشر من قسماتهم الحقيقية في هذا النحت جاء بسبب التحريم الديني «ومن ثمة ظهر النحت المغربي بميل تجريدي منذ ولادته، إذ تتشكل فيه التعبيرية العضوية بوجوه مطموسة تعلن تحررها الصارخ من التمثيل». هذا الفكر المغلق المعتبر، بلون وجه حتى المنحوتة صنما ووثنا، لم يتردد من توجيه سبابته المتهمة للعادي، إذ تظاهر عدد من الطلبة المتأسلمين ضد أحد معارضه بجامعة شعيب الدكالي بالجديدة وتعرض نصبه في الملتقى الأول لفن النحت بالمغرب بالجديدة لمحاولة تخريب وهو في طور الإنجاز...

إن تعبيرات محمد العادي الحجرية، أو «متحف العادي»، كما سماه الشاعر والصحفي الراحل حكيم عنكر «يدهش ويعجب لأنه يفند مزاعم الهندسة، ويقدر باختزالاته على أن يريك الجهة الأخرى من الوجود. منحوتاته تسمح بحنان للصوت الإنساني المتألم على أن يحيط نرجس وسوسن يحول إيقاع القاعة الساكن إلى حياة تتأمل وتحكي كل مخلوق من مخلوقاته يروي شبه حكاية، كما هو شأن تلك الشجرة التي كانت متروكة ومنسية قرب سور «الملاح» العتيق، إذ تحولت من جسد نكرة إلى امرأة أنثى بملامح الفجيعة، وإلى رجل أجوف وفارغ يؤسس من خلالهما العادي وعلى طريقته الفنية لحظة في الزمن، وأيضا يرمز إلى المآل المأساوي لمدينة مبتورة وبلا أصول أو لم تكن خربوشة حارسة الموتى وبطلة التحرير، رمزاً لكل العنت والنكران، ألا نقرأ في ملامحها صك إدانة لأزمنة التردي، أزمنتنا جميعا؟».



وبالفعل فتمثال خربوشة النصفي يشخص الشيخة الثائرة مرفوعة الرأس وشاردة النظرة الحزينة المتوجهة جنبا، يصورها «متحجرة في ألمها» مثلما صور النحاتون اليونانيون نيوبي التي قتل أولادها وبناتها الأربعة عشر. بينما يحيل ثديها المكشوف والبارز على الأمومة التي هي من بين التيمات الأثيرة لدى محمد العادي الذي عرفه شكيب عبد الحميد بأنه: «نسيج وحده، دكالي المنبت، وطني الأصابع عالمي الرؤية».

وللإشارة، فإن العلامة عباس الجراري خلال تكريمه بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالجديدة (2001)، وبعد وصفه للإقليم بـ «العظيم الذي هو إقليم خير وبركة وصلاح ليس فقط من حيث الثروات ومن حيث الأرض، ولكن أيضا من حيث الرجال في العلم والجهاد...»، أدرج محمد

العادي ضمن ألمع فناني دكالة، مبرزا أنها «عرفت في مجال الفنون التشكيلية بالشعيبية طلال، وبوشعيب هبولي، وبوشعيب فلكي، وعبد الله الديباجي، وعبد الكريم الأزهر، والأنصاري، ومحمد العادي والزبير الناجب...».

مرئيات محمد العادي تمثل لأبجدية العين والأنامل.

مرئيات لا يتعب ولا يمل صاحبها من محو الزوائد عن المـادة... هكذا تبدو منحوتات هذا الفنان القادم من رحم التربة والطين والحجارة ليحكي، هنا والآن، مسار بحث صامت عن معنى الأشكال المجسمة ومعنى الفراغ القاتل الذي يلفها... وهكذا يتجسد سعيه إلى القبض على ذات مبررات إبداعه الصلبة... بل على ذواتها المتعددة والمفقودة...

اشتباكات المادة وتفرعاتها، تنوعها وانشطارها، سموقها الدائم وعموديتها الرأسية، خدوشها وصفاؤها، اختراقها للفضاء أو إحجامها عن إعـادة صياغته، انسيابها أو انكساراتها، تدفقها أو رجاتها، اتساعها في الأسفل وضيقها في الأعلى... هكذا تأتينا مرئيات محمد العادي... تحتل بؤرة فعل البصر وتنجلي للإحساس وللشعور... إنها دعوة لإعادة ترتيب أبعاد الأمكنة اليومية ولضبط إيقاعها....

بالخشب، الحجر، الطين، النحاس أو الرخام، ينحت الفنان أبجديته الخاصة ويخلق كائناته... أبجدية تقول العنف وتصوغ كائنات محتملة، منفلتة من أغلال الممكن؛ عنف منغرس في هدوء البداوة يعكس قوى ديناميكية مشرعة على الحركة الداخلية للمادة الصلبة وعلى كثافة معالم سطحها الظاهرة وخواء تجويفاتها...

هي كائنات تهدي تموجاتها لحظة لاستراحة الضوء، وتوزيعاتها محطة لانشداه الرؤية بأبجدية يتصالح في ثناياها ما تحتمله العين وما تحققه الأنامل...

إن محمد محمد العادي يحول خاماته الأولية الجامدة إلى كتل متحركة معالجة تشكيليا... تنتفض الكتل عموديا ووفق اتجاهات الارتداد، وتستريح أفقيا فتكون هندسة نحتية خاضعة لنسق خفي قوامه التدفق والانسيابية والحركية...

الخطوط حين تلتقي وحين تتبعثر، الأبعاد حين تتفرق وحين تجتمع، الحواف حيث تكون حادة وحين تكون هادئة، الأسطح حين تكون حدودا وحين تكون تفاصيل، كلها مكونات للمنحوتات تضع أمام عيوننا المتعبة مرئيات مهيبة... مرئيات تبهج البصر وتقتحم أغوار اللذة التائهة... كأنها تستعير صوت السهروردي وتهمس متهمة فضاءنا اليومي الباهت: «المدينة يا أنت يا أيتها المدينة التي تقع في الإقليم الذي لا تجد فيه السبابة مُتّجَها».

أدرج محمد العادي ضمن ألمع فناني دكالة، مبرزا أنها «عرفت في مجال الفنون التشكيلية بالشعيبية طلال، وبوشعيب هبولي، وبوشعيب فلكي، وعبد الله الديباجي، وعبد الكريم الأزهر، والأنصاري، ومحمد العادي والزبير الناجب...»

هيئة التحرير

سوسيولوجيا الثقافة...

منذ أن ودّع العالم القرن العشرين وموضوع الثقافة في اهتمام متزايد من خلال إشكالات كبرى مثل الهويات القومية وصنوف من الذاكرة الفردية والجمعية وعمل السرد في التباسه بالتاريخ وتجدّد النظرة للعلوم الاجتماعية ككل... جنبا إلى جنب مع إشكالات الصدام والتنازع والاحتدام وترسيم الخرائط الجديدة... إلخ. وفي جميع هذه التجليات بدت الثقافة «رافعة» للإنسانية في مواجهة البربرية والحروب والأصوليات والشر المطلق... من خلال دعم الاختلاف الفعّال والتنوّع الخلاق.

ومن الجلي أن تتعدّد المداخل للثقافات بالنظر لتقاطع الجغرافيات واللغات والحضارات... التي تطبع جهات العالم بل تطبع في أحيان الثقافة القومية أو الثقافة الوطنية الواحدة كما هو الشأن بالنسبة للمغرب الذي هو بدوره وفي محيطه المباشر أيضا مفترق جغرافيات ولغات... وثقافات فرعية.

وعلى صعيد الطرح الاقترابي فمداخل الثقافة متعدّدة؛ ممّا يفضي إلى تعدد مصطلحات المقاربة ومفاهيمها ونظرياتها؛ بخاصة وأن المقاربة، بمعناه الأعمق، كامنة في الثقافة ذاتها ومستجيبة لنبض العمق في هذه الثقافة في تياراتها الأساسية وهوامشها الموازية. لذلك بدا لنا أن نرتكز على مدخل السوسيولوجيا في التعاطي مع ملف الثقافة المغربية مستحضرين أهمّ التبدّلات التي طبعت السوسيولوجيا المعاصرة نتيجة تبدّلات في متغيرات بنيات المجتمع المغربي ودينامياته. الأمر الذي يجعل الحديث عن الثقافة خلال العقود الثلاثة الأخيرة حديثا مغايرا لما ساد في فترات الإيديولوجيا الساخنة أو بدايات التشكل الإيديولوجي التي سبقتها من قِبل الإنتلجينسيا أو النخبة والمنهج الملازم؛ وقتذاك.

ومدخل السوسيولوجيا، هنا، بقدر ما هو مطلوب ومثمّن بقدر ما هو جدير بأن يفسح للمداخل الأخرى ما لم يتقاطع مع البعض منها عبر آليات التضافر والبينية التي تطبع إنتاجية «التحليل الثقافي». وفي هذا المنظور بدا لنا أن نقدم هذا الملف الذي يشمل مقاربات تصل ما بين الثقافة العالِمة والثقافة الشعبية بالمغرب، فتتحدث عن الأفق الممكن للثقافة المغربية وبنياتها التحتية مثلما تعرض لمبحث الثقافة الشَعبية في النقد والفكر بالمغرب جنبا إلى جنب مع أجرأة الثقافة الأخيرة من خلال تجلياتها الحية عبر المهرجانات الثقافية الشعبية والموسيقية. وغير بعيد عن هذه التجلياتً نجد السينما التي ارتقت إلى مزيد من الالتباس بما هو «محلي» مع الإفادة من الصناعة الثقافية السينمائية الحديثة. كذلك «الرقمي» الذي كان في أساس تغيير «النوع البشري» كما يقال وآثاره على الشباب أكثر. ثم «المجتمع الحراكي» في دلالة على الحراك الشعبي الذي شمل أغلب بلدان العالم العربي قبل عشر سنوات، وعلى النحو الذي كشف عن «ثقافة مغايرة» بخصوص «الاحتجاج» ولا صلة لها بالقنوات السياسية والثقافية التقليدية.

نشير أيضا إلى أننا استندنا إلى فهم مرن لسوسيولوجيا الثقافة من خلال تصوّر يتعاطى مع الثقافة بوصفها دلالات ومضامين كما يظهر من خلال المحاور والتجليات الأخيرة مثلما تعاملنا معها بصفتها مقولة تصنيفية نظرية. لذلك يجد القارئ، بين دفتي الملف، فقراتٍ وهوامشَ متسعة لنظرية الثقافة وتحوّلاتها.



أفق العمل الثقافي في المغرب

سعيد بنسعيد العلوي

كيف تكون الثقافة رافعة للتنمية المستدامة؟

حديث الأفق يستوجب، بطبيعته، الحديث عن المستقبل ويتوخى رسم الهدف المنشود بدقة ووضوح. أحسب أن الشأن كذلك عند كل الذين يتوقون إلى بناء المغرب القوي، مغرب الحداثة والديمقراطية. لا مندوحة عن القول إن الأمر يستوجب مثول الأفق أمامنا وإن علينا أن نجعل منه بوصلة نهتدي بها في توجهنا نحو المستقبل. غير أن من البديهي أن نقول إن سبيل المستقبل لا يتبين لنا إلا متى كنا نصدر عن رؤية واضحة للحاضر، دقيقة وعقلانية، وعن استيعاب واع لماضينا القريب والبعيد. يعني قولنا هذا امتلاك القدرة على الإجابة عن السؤال الضمني الذي يستبطنه قولنا هذا وهو القول في الهوية المغربية وفي اللحمة التي تشد إلى بعضها البعض مكونات تلك الهوية. سؤال الثقافة يرتبط بسؤال الهوية ارتباط علة بمعلول فليس أحدهما ينفصل عن الآخر. والسؤال الفرعي في عنوان ورقتنا هذه (كيف يكون للعمل الثقافي أن يكون رافعة من روافع التنمية المستدامة في المغرب) يفرض علينا تحديد المعنى المراد من الثقافة (مكونات واختيارا ومجالا للعمل)، وهذا من جانب أول، ويحمل، من جانب ثان، على وجوب توضيح دلالات كل من التنمية المستدامة، والرافعة، والكيفية التي تكون بها الثقافة إسهاما في صناعة التنمية المستدامة في المغرب.

أما الرؤية التي نصدر عنها في القول في الهوية المغربية فلا تخرج عن الإطار العام الذي يرسمه لها الفكر الوطني المغربي وقد تم إدراك ذلك الفكر في مراميه البعيدة وفي أبعاده الإنسية العميقة التي تجعل التعدد والتنوع ينضويان في وحدة شاملة. كما أن هذه الرؤية تسلم، مقدما، بأن الهوية المغربية ترفض الانسداد وتهرب من التقوقع على الذات، وهي جماع مكونات متعددة، وتقبل على الآخر. الهوية، في قول جامع، مشروع إنسي منفتح يقبل على الغير وينتمي إلى العالم الإنساني

من البديهي أن نقول إن سبيل المستقبل لا يتبين لنا إلا متى كنا نصدر عن رؤية واضحة للحاضر، دقيقة وعقلانية، وعن استيعاب واع لماضينا القريب والبعيد

تختلف تعريفات الثقافة اختلافات تتباين بالقدر الذي تختلف فيه الرؤى والفلسفات ويكون الصدور عنها في تحديد معنى الثقافة والفعل الثقافي

في حركيته وتوثبه. والنتيجة المنطقية والطبيعية هي أن حديث التنمية الشاملة في المغرب ليس يدرك وليس يكون ممكنا في إقصاء الثقافة، أو سوء فهم لوظيفتها أو في عدم إدراك لإسهامها الفعلي والملموس في عمل التنمية الشاملة والمستدامة.

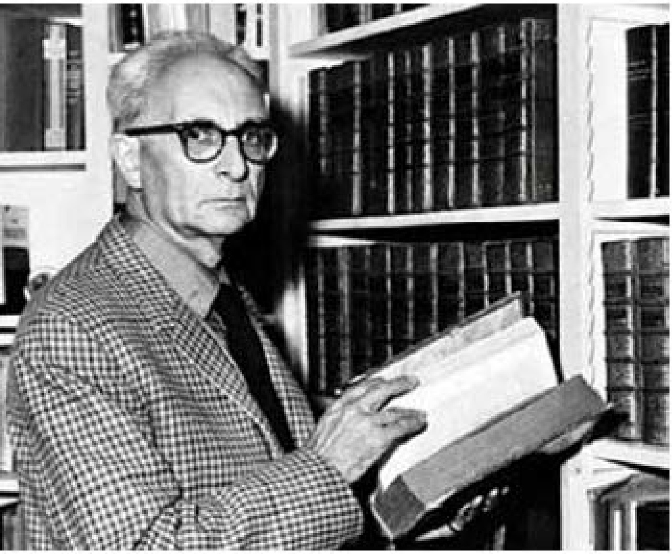
أولا ما الثقافة؟ وما الوظيفة التي تقوم بها الثقافة في الوجود الاجتماعي للبشر؟

تختلف تعريفات الثقافة اختلافات تتباين بالقدر الذي تختلف فيه الرؤى والفلسفات ويكون الصدور عنها في تحديد معنى الثقافة والفعل الثقافي. نشير من تلك التعريفات إلى رأي أول يقضي بإرجاع الثقافة إلى اللغة بحسبانها فاعلا جوهريا في تكون الفعل الثقافي، ودعاة هذا الرأي لا يكادون يقيمون اعتبارا لعوامل أخرى.

واتجاه ثانٍ تنحصر الثقافة بموجبه في الثقافة المكتوبة أو العالمة، كما يقول علماء الأنثربولوجيا العالمة. واتجاه ثالث، يتوسع فيجعل الثقافة تشمل، بجانب الثقافة العالمة الأشكال التعبيرية الأخرى المتنوعة مما ليس من نتاج الكتابة وحدها. وحديثنا عن الثقافة ومشمولاتها يجعلنا ننتسب إلى هذه الرؤية الأخيرة، أي أننا نأخذ الثقافة في المعنى الأنثربولوجي الشامل - على نحو ما سنتبينه لاحقا. على أن قولنا في الثقافة يستدعي منا التسليم بحقيقتين أوليتين أو معطيين أولين، يكادان يرقيان عندنا إلى رتبة البداهة.

الحقيقة الأولى أو المعطى الأول البسيط هي أن الوجود الاجتماعي للبشر، بدءا من الصيغة الأولى التي تعبر عنها الصورة الأولى للاجتماع البشري البسيط وانتهاء بما تعكسه المجتمعات البشرية في العالم المعاصر من صور التعدد والاختلاف تكشف لنا، من جهة أولى، أن من العسير علينا أن نقر بأن الثقافة العالمة وحدها تعبير عما يعتمل في الصدور من أحاسيس وما يجيش به الوجدان من رغبات وأحلام كما يصعب علينا، في وجود اجتماعي سمته التعدد والاختلاف. كما أن وجودا اجتماعيا ماهيته التعدد والاختلاف يكشف لنا، من جهة أخرى، أن من قصور النظر أن نقول إن الثقافة ثمرة اللغة وحدها فنقصي ما عداها من عوامل أخرى.

وأما **الحقيقة الثانية** فيمدنا بها الدرس الأنثربولوجي إذ يعلمنا أن الثقافة هي كل شكل من أشكال التعبير يعلو على المعطى الطبيعي المحض. يتعلق الأمر (كما يقول كلود ليفي ستروس) بحالتين اثنتين متمايزتين. حال أولى هي حالة الطبيعة وحال ثانية هي حال الطبيعة وقد امتدت إليها يد العمل البشري بالإضافة والتحوير. هذه الحال الثانية هي حال الثقافة. يتعلق الأمر إذن بزوج مفهومي طرفه الأول هو الطبيعة وطرفه الثاني هو الثقافة. أيا كان المضاف إلى الطبيعة فهو «ثقافة» وتعبير ثقافي يعلو على الطبيعة. إن اللحم النيئ معطى طبيعي غير أنه لا يظل كذلك متى لامسته النار، بتوسط الإنسان، بعمل الشواء أو الطبخ. والفرق الأساسي الذي يقوم بين الإنسان وبين غيره من الحيوانات من فصيلة آكلة اللحوم يحدث بتوسط النار



من المستحيل أن نقول عن شعب من الشعوب، أيا ما كان نصيبه من العطاء في حقول المعرفة، إنه غير ذي ثقافة

من جانب أول ويتعاظم شأنه بتعاظم الإبداع والتفنن في رص الموائد وفي الالتزام بما ينعته ستروس بـ«آداب المائدة»(1). فالطبخ (أو المطبخ) هو التجلي الأول للثقافة، وفي المطبخ تتجلى الفروق والاختلافات بين الثقافات. تحمل هذه الحقيقة الثانية مغزى يستوجب الانتباه إليه: كل شعب من الشعوب البشرية يمتلك حظا معلوما من الثقافة، أيا كان مستوى تواضع ذلك الحظ. كل شعب من شعوب الأرض يبدع، بالضرورة، ثقافة ومن المستحيل أن نقول عن شعب من الشعوب، أيا ما كان نصيبه من العطاء في حقول المعرفة، إنه غير ذي ثقافة. مثلما أن الحقيقة الثانية التي نتحدث عنها تحمل مغزى آخر وهو استحالة المفاضلة بين الثقافات بحيث إن البعض منها يكون في رتبة دون الأخرى وإنما الصواب أن نقر بأن الثقافات إنما تكون مختلفة متغايرة وأنها لا تندرج في تركيب يجعل بعضها في رأس السلم في حين أنه يجعل الآخر في الدرجة الأخيرة أو يقول إنه لا موقع له البتة.

يصح القول إذن إن الثقافة هي التعبير المباشر عن آدمية الإنسان أو، في عبارة أخرى، إنها الفعل الذي يجعل هذه المجموعة البشرية أو تلك - في هذه المنطقة من العالم أو في غيرها من المناطق الأخرى - في حال ترتفع بها فوق حال المعطى البيولوجي الخام وتجعل منه إنسانا يحمل رؤى ويصدر عن مشاعر ورؤى للكون وبالتالي يكون هذا الإنسان كائنا ثقافيا. وفي هذا الصدد يقول عالم الاجتماع البريطاني أنطوني غدينز «الثقافة وحدها هي التي تحولنا إلى بشر وترتقي بنا إلى المستوى الإنساني»(2). ومتى ثبتت صحة الثنائية (الطبيعة/ المجتمع) فإن ثنائية (الطبيعة/ الثقافة) تغدو، من باب الاستلزام المنطقي، حقيقة مسلما بها. ونحسب أن المعنى البعيد لهذه الثنائية يتضح للأذهان بكيفية مغايرة نوعا ما في التعريف الذي يراه تايلور الأكثر مناسبة للثقافة إذ يكتب «الثقافة كل متشابك معقد يشمل المعارف والمعتقدات، كما يشمل الفن والأخلاق والقوانين، وكذلك العادات والتقاليد وكافة الأحوال التي يكتسبها الإنسان بحسبانه فردا في المجتمع»(3). وقد يحسن أن نضيف القول، مع العالم الأنثربولوجي ذاته «الثقافة تعني أسلوب الحياة الذي ينتهجه أعضاء مجتمع ما أو جماعات ما داخل المجتمع. فعلى هذا الأساس نجد أن الثقافة تشمل أسلوب ارتداء الملابس وتقاليد الزواج وأنماط الحياة العائلية وأشكال العمل، وكذا الاحتفالات الدينية - فضلا عن وسائل الترفيه والترويح عن النفس»(4).

ولما كان المجتمع البشري تنوعا وتعددا واختلافا، وحيث إن العيش المشترك يستوجب قبول التعدد والحق في الاختلاف، لزم أن يكون للمجتمع البشري ما يحافظ به على وحدته العضوية، مع مراعاة للخصائص المذكورة. وبالتالي فإنه يلزم أن يتوافر لدى كل شعب من شعوب المعمور وأمة من أمم الأرض ما يجعل تحقق تلك الوحدة العضوية ممكنا في مستوى التصورات والأهداف والأحلام والقيم الجماعية. ما يعتبر شرطا ضروريا وكافيا لذلك هو ما نقول عنه إنه «المشترك الثقافي» بين المجموعات التي يضمها المجتمع الواحد أو الوجود المجتمعي المشترك. إنه، في عبارة أخرى، ما يجعل من تلك المجموعة شعبا أو أمة وما يجعل الشعب أو الأمة يعي نفسه بحسبانه كيانا واحدا أو هوية ثقافية مميزة. يصح القول إذن إن المشترك الثقافي، عند شعب من الشعوب أو أمة من الأمم، يغدو شرطا ضروريا وكافيا لتحقق الكيان الواحد.



ثانيا - العمل الثقافي: تجلياته، موجهاته وإمكاناته

نقصد بالعمل الثقافي الجهد المبذول من أجل إفراغ التعبير الثقافي، في تجلياته المتعددة والمختلفة، في برنامج واضح ودقيق يصدر عن رؤية شاملة (سياسية، اقتصادية، اجتماعية) تشكل الثقافة التجلي العام لها أو قل إنها، بالأحرى، ما يجعل تلك الرؤية متبلورة في مستوى الوعي الثقافي. العمل الثقافي تخطيط وتنظيم للتعبير الثقافي على نحو يعكس، في مستوى التصور والإدراك وفي مستوى الممارسة الجمالية معا، الرؤية الشاملة التي نتحدث عنها. وهكذا فإن المسرح والسينما والموسيقى والرسم، بجانب الفنون التعبيرية الأخرى الشفوية والمكتوبة، فضلا عن المنحوتات والأعمال الصناعية التقليدية أو اليدوية، مجالات يتفاوت الشأن فيها من جهتي الاهتمام والإهمال بالقدر الذي يكون فيه للعمل الثقافي اعتبار وبالقدر الذي يتفاوت فيه أمر الرؤية العامة جدية ووضوحا أو تنعدم الرؤية كلية.

ربما لزم أن نتحدث عن العمل الثقافي في لغة أخرى، مغايرة لما اعتاد الناس التحدث به عن الثقافة، فيكون كلامنا عن «النتاج الثقافي». نعم، النتاج مفهوم يتصل بالسوق والبضاعة ويحيل إليهما وهدا بالضبط ما نقصده بالنتاج الثقافي. رب سائل يقول في استغراب أو ربما في استنكار: هل من المقبول ذوقا وعرفا أن ندرج الثقافة في عالم البضاعة والاستهلاك وأن نزج بها في عالم السوق و نخضعها لمنطقه؟ أليس في الأمر مغالطة وتدليس؟

نقول، دفعا لما يجده العض في عبارتنا من استهجان، إن الأمر يتعلق في حقيقة الأمر بتصورين للثقافة. تصور أول يغمض عينيه عما يحدث في الواقع المعيش ويدير ظهره للعصر ومنطقه. وتصور ثان، في مقابله، يرى أن النتاج الثقافي يخضع، ضرورة، للسوق ولمنطق السوق بل وإن

نقصد بالعمل الثقافي الجهد المبذول من أجل إفراغ التعبير الثقافي، في تجلياته المتعددة والمختلفة، في برنامج واضح ودقيق يصدر عن رؤية شاملة

المتوهم أن تكون حقيقة النتاج الثقافي غير ذلك. ليس للثقافة،أن تخرج عن قاعدة السوق وليس لها أن تشد عن قاعدة العرض والطلب وباقي القوانين الاقتصادية الكبرى، وليس في هذا تسفيه للعمل الثقافي ولا إخلال بالوظيفة النبيلة التي يؤول إلي الثقافة القيام بها، وإنما هو إقرار بحقيقة وتوصيف لواقع لا يرتفع. القيام بها.

يتصل العمل الثقافي إذن بعالم الاقتصاد والتجارة، وبالتالي فهو يخضع لما يقضي به منطق كل منهما. لهذا السبب نجد في علم الاقتصاد اليوم قولا كثيرا في «اقتصاديات الثقافة» ونجد من علماء الاقتصاد اعترافا بها قسما من أقسام العلوم الاقتصادية. وهذه منظمة الأونيسكو تسهم بتعريف تقدمه لاقتصاديات الثقافة على النحو التالي : «تجمع اقتصاديات الثقافة كلا من الصناعات المرتبطة بإنتاج وإذاعة وتسويق المضامين الثقافية وغير المادية، كما تتضمن النشر المطبوع والوسائط المتعددة والإنتاج السينمائي، والسمعي البصري، وكذا الصناعة التقليدية». ويضيف تعريف المنظمة الأممية لاقتصاديات الثقافة «إن هذه المضامين غالبا ما تكون محمية بشروط حقوق التأليف بحكم كونها منتوجا ثقافيا أو خدمة ثقافية»(5).

لا يتصل العمل الثقافي، من حيث هو أساس «المنتجات الثقافية»، بعالم التجارة والاقتصاد فقط، ولا تنتصب اقتصاديات الثقافة باعتبارها أحد مصادر الدخل المالي

يتصل العمل الثقافي إذن بعالم الاقتصاد والتجارة، وبالتالي فهو يخضع لما يقضي به منطق كل منهما. لهذا السبب نجد في علم الاقتصاد اليوم قولا كثيرا في «اقتصاديات الثقافة»

إن العمل الثقافي يمتلك القدرة أحيانا على منافسة المصادر الصناعية العظمى، لا بل إنه يبزها أحيانا ويتفوق عليها

التي يمكن التعويل عليها في تنشيط العملية الاقتصادية وفي استحداث مناصب الشغل القار فحسب، بل إن العمل الثقافي يمتلك القدرة أحيانا على منافسة المصادر الصناعية العظمى، لا بل إنه يبزها أحيانا ويتفوق عليها. ذلك ما نستفيد،على سبيل المثال لا الحصر، من دراسة أنجزت في فرنسا سنة 2013 تحت عنوان«إسهام الثقافة في الاقتصاد الفرنسي». ورد في هذه الدراسة أن القيمة المضافة للأنشطة الثقافية قد بلغت 57,8 مليار أورو سنة 2011، فهي بذلك تقارب القيمة المضافة الناتجة عن الفلاحة والصناعات الغذائية (60,4 مليار أورو) وتتجاوز سبع مرات المداخيل المسجلة في صناعة السيارات (مليار8,6 أورو) وتفوق المداخيل الناتجة عن الصناعات الكيميائية أربع مرات (14,8 مليار أورو) وتفوق ضعف ما حصل عليه قطاع الاتصالات في السنة نفسها (25,5 مليار أورو). وتفيد الدراسة المذكورة أيضا أن نصيب الصناعات الثقافية والإبداعية من الصادرات الفرنسية قد بلغ في السنة نفسها 5 في المائة من مجموع الدخل القومي في فرنسا(6). ولولا خشية الإطالة والخوف من إرهاق الورقة بمعطيات إحصائية عديدة ومتنوعة لكنا قد وقفنا عند التقرير المتعلق بالنموذج الثقافي الكوري الجنوبي وإنما نحن نكتفي بإيراد هذه الجملة الدالة «منذ سنة 1993، تعتبر الصناعات الثقافية إحدى الركائز القوية لاقتصاد دولة كوريا الجنوبية (...) فهي تحتل المرتبة الخامسة عالميا في لائحة الدول الخمس الأكثر تصديرا للسلع الثقافية»(7).

ثالثا - فما صورة العمل الثقافي في المغرب اليوم؟

تستدعي الإجابة الواضحة عن السؤال التوسل بمقاربة كمية، بجانب الاستناد إلى أبحاث ميدانية ودراسات شاملة تتوخى تقريب الصورة إلى الأذهان. وحيث إنه ليس من غرضنا، في ورقتنا هذه، أن نتوسع في القول (ناهيك عن ندرة الأبحاث الميدانية التي تتصل بالعمل الثقافي في المغرب - بل وربما انعدامها في بعض مجالات ذلك العمل) فإننا نكتفي بوقفة قصيرة عند الخلاصات الكبرى التي انتهت إليها دراستان هامتان في الموضوع. الأولى بحث ميداني موسع تم القيام به بتكليف من القطاع الحكومي المسؤول عن الثقافة، والثانية تقرير صادر عن المجلس الاقتصادي والاجتماعي والبيئي.

فما هي النقط البارزة التي تستوقفنا في الدراسة الأولى؟

الدراسة(8) هذه محاولة تشخيص كامل، معزز بالإحصائيات والمعطيات الميدانية، لمختلف جوانب التراث الثقافي في المغرب. في الفصل الأول منها تستهدف الإحصاء الشامل لما تنعته بـ«الأنسجة التاريخية»، وتعني بذلك المدن العتيقة والقصور والقصبات. وفي الفصل الثاني تتناول بالرصد والتقييم مجموع المتاحف والمواقع الأثرية في المغرب مع إيلاء أطلال وليلي عناية خاصة. أما في الفصل الثالث فإن الدراسة تقف عند الصنائع التقليدية في المغرب فتعرض لها من الناحيتين الإبداعية والاقتصادية (=الصناعة التقليدية تراث ثقافي من جهة أولى و«صناعة إبداعية » من جهة ثانية - والنعت من عمل الذين قاموا بتحرير



إن «تشخيص اقتصاد التراث الثقافي في المغرب» عمل جيد يسد بعض الفراغ الموجود في معرفتنا بأوضاع مختلف قطاعات العمل الثقافي في المغرب

الكتاب - التشخيصي). أما في الفصل الرابع من الكتاب فإن الدراسة تنكب على تسطير وفحص الصعوبات التي تتصل بالكتاب في المغرب: إنتاجا وتداولا وتوزيعا من قبل دور النشر ودور التوزيع لينتهي الفصل إلى الخلاصة الواضحة التالية «الكتاب في المغرب،صناعة إبداعية محدودة المدى». فإذا انتقلنا إلى الفصل السادس، وهو مخصص للموسيقى والمهرجانات الموسيقية، نجد الفصل يفرد للمهرجان السنوي لمدينة الصويرة وقفة خاصة. والحق أن عند محرري التقرير ما يبرر تلك الوقفة المميزة. ذلك أن مهرجان الصويرة يمثل، فعلا، نموذجا جيدا لما يستطيع النتاج الثقافي أن يسهم به في تنشيط الدورة الاقتصادية في البلاد وللكيفية التي تكون بها للفعالية الثقافية في المدينة. يكفي في ذلك أن ننتبه إلى دلالة الجملة التي قالها رئيس المهرجان (السيد أندري أزولاي، مستشار صاحب الجلالة الملك محمد السادس) إذ قال، في رده على أحد الصحافيين وقد سأله عن المرد ودية المالية للمهرجان: كل درهم صرف على المهرجان تم استرداده بسبع وعشرين ضعفا. وأما الفصل السابع والأخير فموضوعها السينما في المغرب وإشكالاتها ومفارقاتها (من تلك المفارقات هو التراجع المستمر في عدد صالات العرض السينمائي في مقابل الارتفاع المضطرد في إنتاج الأفلام السينمائية).

نقول، جملة، إن «تشخيص اقتصاد التراث الثقافي في المغرب» عمل جيد يسد بعض الفراغ الموجود في معرفتنا بأوضاع مختلف قطاعات العمل الثقافي في المغرب. وإذا كنت أقول إنني قد استفدت كثيرا من قراءة هذا العمل الجاد فإن من الواجب علي أن أضيف بأن الكشف عن جوانب الأهمية في هذه الدراسة التشخيصية يستدعي تناول كل فصل من الفصول السبعة التي يتكون منها الكتاب بالفحص والمناقشة وهو ما لا يتسع المقام للقيام به وإنما نحن عرضنا للعمل بالإشارة والتلخيص السريعين من باب التنبيه إلى أهميته والتنويه بها.

وأما التقرير الذي أعده المجلس الاقتصادي والاجتماعي والبيئي(9) فإننا نقول عنه ما يلي: إن الإشكالية التي توجه التقرير الذي أعدته لجنة مجتمع المعرفة والإعلام (داخل المجلس المذكور) هي إشكالية الثقافة في المغرب باعتبارها رافعة للتنمية الاقتصادية. والسؤال الذي يوجه هذه الإشكالية هو ذاك الذي يتعلق بمعرفة ما إذا كانت الشروط التي تحيط بالعمل الثقافي في المغرب (والإمكانات المتاحة في مقدمتها) تمكن الثقافة في بلدنا من القدرة على الارتقاء إلى مستوى الفاعل الاقتصادي، مثلما هو الشأن عليه في البلدان العظمى (على نحو ما ألمحنا إلى دلك في فقرة سابقة) أم لا؟ والسؤال نفسه، متى طرحناه بكيفية أخرى، يكون هو التالي: هل تعتبر الثقافة والعمل الثقافي في وطننا طرفا فاعلا في عمل التنمية المستدامة المطلوبة أم إنها تعتبر طرفا سلبيا عاجزا وان الثقافة لا تعدو، في نهاية التحليل، الترف الذي يجوز الاستغناء عنه فهو لا يتصل بالتنمية ولا يرجع إلى شروطها ومتعلقاتها؟

يلاحظ قارئ تقرير المجلس الاقتصادي والاجتماعي عن واقع العمل الثقافي في المغرب أن ينصب على تجليات العمل الثقافي في الحقول المتعددة لذلك المجال - وهذا في المرتبة الأولى. ثم إن التقرير يسعى، في المرتبة الثانية، إلى إبراز الجهد المبذول من قبل القطاع الحكومي المسؤول

إن الإشكالية التي توجه التقرير الذي أعدته لجنة مجتمع المعرفة والإعلام (داخل المجلس الاقتصادي والاجتماعي والبيئي) هي إشكالية الثقافة في المغرب باعتبارها رافعة للتنمية الاقتصادية

عن الثقافة في مختلف مجالات العمل الثقافي (الكتاب، الرسم، المسرح، الموسيقى، السينما) وذلك من خلال إحصائيات (مع المقارنة، أحيانا، مع ما يحدث في بلدان أخرى). وفي تطرقه لكل حقل من حقول العمل الثقافي على حدة، يحرص التقرير على رصد جوانب الإيجابية، متى توافرت أسبابها، ورصد مظاهر النقص والسلب التي تشكو منها تلك الحقول. وبالتالي فإن تقرير المجلس الاقتصادي والاجتماعي والبيئي يجتهد في تقديم تقرير يتسم بقدر كبير من الدقة مع الحرص على مراعاة مقتضيات الإشكالية التي يصدر عنها والمتعلقة بحال العمل الثقافي في المغرب.

هذا والتقرير هام جدا ونحن نكرر مرة أخرى ما قلناه عن التقرير السابق الذي عرضنا لهن من حيث إن الاستفادة الكاملة من المعطيات التي يأتي بها ومن التحليل الذي يقوم به لمختلف الحقول الثقافية ليس مما تسمح به هذه النظرة السريعة التي نلقيها عليه.بيد أننا نرى، مع ضيق المجال، من المفيد أن نقتبس البعض من الخلاصات العامة التي ينتهي إليها.

«ليست الثقافة وسيلة لتحقيق النمو فقط، وإنما هي عامل في التنمية ومحرك لها. ومن هذه الزاوية فإن مختلف عمليات التشخيص التي أنجزت في المغرب تتفق على معاينات أساسية منها:

- هناك رأسمال ثقافي مهم وبالغ الغنى والتنوع، غير أنه لا يستفيد من عمليات التثمين المناسبة بما فيه الكفاية

- توجد في المغرب تمويلات عمومية ويتوفر على جهات حاضنة، ولكن هنالك نقص في البنيات التحتية - وما هو موجود غير مستغل بما فيه الكفاية على مستوى الموارد البشرية والبرمجة والتنشيط

- نملك في المغرب رأسمالا ثقافيا غير مستثمر وغير مدمج في مؤسسات التنشئة، كالمدرسة والإعلام، وأماكن العيش

- الإبداع المغربي المعاصر غير موثق، وغير مثمن، وهو ما يعطينا تراكمات، إذا حصلت، بدون ذاكرة (ذاكرة المسرح، السينما...)

غياب التنسيق الجهوي والوطني لاستثمار التراث بمختلف تعبيراته لتحويل الموروث إلى رأسمال بشري قابل للتنشيط والحياة

-هشاشة التواصل والتكوين في المجالات ذات الصلة بالحقول الثقافية

-غياب التكوينات على التدبير الثقافي وتنشيط الفضاءات الثقافية وغياب التنسيق بين مؤسسات التكوين في هذا الصدد

- نقص تربية الجمهور على حب الفن، إذ إن توسع الجامعة لم يساعد على توسيع مجالات الإبداع».

ليست الثقافة وسيلة لتحقيق النمو فقط، وإنما هي عامل في التنمية ومحرك لها

هناك رأسمال ثقافي مهم وبالغ الغنى والتنوع، غير أنه لا يستفيد من عمليات التثمين المناسبة بما فيه الكفاية

توجد في المغرب تمويلات عمومية ويتوفر على جهات حاضنة، ولكن هنالك نقص في البنيات التحتية

ثم إن التقرير ينتهي إلى إقرار الحقيقة الصادمة التالية: «هذه المعاينات كافة تظهر بأن الثقافة غير مستثمرة اقتصاديا بشكل احترافي ومنسجم في بلادنا».

رابعا- العمل الثقافي والأطراف الفاعلة في المغرب

ترجع الفعالية الثقافية، بطبيعتها، إلى جهات وأطراف عديدة في المجتمع. وبالنسبة للمغرب فإن الأطراف التي يؤول إليها أمر العمل الثقافي في المغرب تتمثل، أساسا في: الدولة، المجتمع السياسي، الجهة، المجتمع المدني. وعند كل طرف من هذه الأطراف الأربعة نرى ضرورة الوقوف وقفة قصيرة نتوخى فيه، في إشارات وجيزة عامة، التنبيه إلى المسؤوليات والتدليل على مكامن الضعف والقصور.

الدولة :

الدولة في المغرب هي الفاعل الأول والأساسي في العمل الثقافي في المغرب، ولذلك فإن المسؤولية الأولى في إدارة الشأن الثقافي ترجع إليها، مثلما أن أسباب النقص أو السلبية التي تحف بالعمل الثقافي في بلادنا ترجع إليها أولا وأساسا. قد يكون من المفيد أن نذكر، بداية، أن المغرب يدرج في عداد دول العالم التي تجعل للعمل الثقافي قطاعا حكوميا مسؤولا عنه (نشير إلى المرسوم الصادر في 12/10/2006 الذي يحدد اختصاصات ونظام وزارة الثقافة). غير أن من اللازم أن نضيف أيضا بأن هذا المرسوم سيقلص كثيرا من مسؤولية هذه الوزارة التي ستصبح، في ظل الحكومة القائمة حاليا وكذا في ظل الحكومة السابقة عليها مجرد قطاع ملحق بوزارة أخرى (وزارة الإعلام والثقافة والعلاقات مع البرلمان، ثم وزارة الشبيبة والرياضة والثقافة). كما أن من اللازم علينا أن نذكر كذلك بأن واقع إلحاق الشأن الثقافي بقطاع حكومي، تكون الثقافة من مشمولاته، أمر تكرر مرات كثيرة في الحكومات التي تعاقبت على الإمساك بالسلطة التنفيذية في المغرب منذ

الدولة في المغرب هي الفاعل الأول والأساسي في العمل الثقافي في المغرب، ولذلك فإن المسؤولية الأولى في إدارة الشأن الثقافي ترجع إليها

حصول المغرب على استقلاله سنة 1956. ثم إن من المفيد أيضا أن ننبه إلى أن الميزانية المرصودة للعمل الثقافي من قبل الحكومة تقل كثيرا عن نصف الواحد في المائة في حين أن المتوسط العامي المعتمد من قبل الدول لا يقل عن واحد في المائة.

على أن هزالة الميزانية المخصصة للثقافة والعمل الثقافي في المغرب، وإن كان مؤشرا دالا وتوصيف كميا كافيا للحديث عن ضعف الأهمية التي تولى للشأن الثقافي في وطننا، كما أن تصيير وزارة الثقافة محض قطاع حكومي من قطاعات وزارة أخرى، وإن كان بدوره مؤشرا قويا على قلة الاحتفاء بالشأن الثقافي، من قبل الحكومات المتتالية، فإن هذين المؤشرين، مع قوتهما، لا يعبران عن حقيقة واقع قلة الاحتفاء هذه. بل إن هنالك أمر دال، أكثر خطورة وأهمية عندنا. يتجلى هدا الأمر في عدم التجانس (حتى يكون حديثنا في الحد الأدنى فحسب) بين الصورة المشرقة التي تمثل بها الثقافة في الدستور، روح القوانين والمصدر الأعلى للتشريع، وبين التنزيل العملي لأحكام الدستور في مستوى التصور والممارسة الحكوميين. لنوضح الأمر قليلا.

ينص الفصل التاسع عشر من الدستور المغربي الحالي (دستور 2011) على أن الثقافة تدخل في أحكام الباب المتعلق بالحقوق والحريات السياسية التي يكفلها

هنالك أمر دال، أكثر خطورة وأهمية عندنا. يتجلى هذا الأمر في عدم التجانس بين الصورة المشرقة التي تمثل بها الثقافة في الدستور، روح القوانين والمصدر الأعلى للتشريع، وبين التنزيل العملي لأحكام الدستور في مستوى التصور والممارسة الحكوميين

الوظيفة الأولى، والأساس، للمجتمع السياسي في الوجود الإنساني المعاصر وفي ممارسة سياسية طبيعية، هي العمل على إعداد المواطنين لخوض الحياة العامة ومرافقتهم بالنصح والإرشاد

الدستور للمواطنين - إذ إن الثقافة أحد تلك الحقوق والحريات، وهي بعض من محددات الشخصية المغربية المعنوية. وفي الفصل 28 المتعلق بضمان حرية الصحافة تحرص الوثيقة السامية للأمة، في الفقرة الرابعة من الفصل المذكور، على إيراد الثقافة في جملة الأشكال التعبيرية التي يتكفل الدستور بحمايتها. وترد الثقافة في عداد أصناف النمو التي يحرص الدستور على تأمينها للشباب. على أن الأهم والأكثر وضوحا لإبراز قيمة ومكانة الثقافة في الدستور المغربي هي تلك يعلنها الفصل 88 من الدستور والمتعلق بالتصريح الذي يلزم رئيس الحكومة أن يتقدم به أمام غرفتي البرلمان. يقول الفصل 88 من الدستور المغربي:

«بعد تعيين الملك لأعضاء الحكومة، يتقدم رئيس الحكومة أمام مجلسي البرلمان مجتمعين، ويعرض البرنامج الذي يعتزم تطبيقه. ويجب أن يتضمن هذا البرنامج الخطوط الرئيسية للعمل الذي تنوي الحكومة القيام به في مختلف مجالات النشاط الوطني، وبالأخص في ميادين السياسة الاقتصادية والاجتماعية والبيئية والثقافية والخارجية».

والسؤال المثير للدهشة والأمر الذي يستدعي الملاحظة والاستغراب هو هذا التفاوت بين صورة الثقافة في الدستور المغربي والكيفية التي ترقى بها الثقافة إلى مستوى البرنامج الاقتصادي والاجتماعي للحكومة، وبين واقع التنزيل العملي لمقتضيات الفصل في العمل الحكومي.

فلا مدعاة للدهشة، في واقع ممارسة مماثلة، أن يكون حضور الثقافة وتجليات العمل الثقافي في المغرب على نحو ما هو عليه الحال من الضعف وقلة الاحتفال، وقد أوردنا على ذلك مؤشرات قوية دالة، فلا نرى ضرورة لنتحدث عن صورة الثقافة وتجليات العمل الثقافي في برامج الإعلام والتكوين والاجتماع.

المجتمع السياسي:

- لعل الوظيفة الأولى، والأساس، للمجتمع السياسي في الوجود الإنساني المعاصر وفي ممارسة سياسية طبيعية، هي العمل على إعداد المواطنين لخوض الحياة العامة ومرافقتهم بالنصح والإرشاد فالحزب السياسي، من جهة المبدأ، مدرسة للتكوين السياسي في الدولة التي ينتسب إليها المواطنون في دلك الحزب. هذا من جهة أولى، ومن جهة ثانية فإن من مقتضيات التوعية السياسية السليمة أن تكون الرؤية الفكرية عند الحزب واضحة تماما وأن تسعى هيئات الحزب السياسي إلى جعلها كذلك في كل مرة تقتضي أسباب التطور ذلك. وغني عن البيان أن مسألة الهوية، قطب الرحى في الرؤية الفكرية للحزب السياسي لا تكون ممكنة إلا في تمثل ووعى تامين بالمكونات الثقافية للمجتمع (أو ما نعتناه أعلاه بالمشترك الثقافي). والسؤال الثاني المحير عندنا، مع السؤال المتقدم في الفقرة أعلاه، هو ذلك الذي يتعلق بالثقافة وحضورها وبالعمل الثقافي في برامج الأحزاب السياسية في المغرب. وفي تصفح لبرامج الأحزاب السياسية المختلفة في المغرب، كما رأينا ذلك في البرامج الانتخابية المقدمة للمواطنين في

السؤال المثير للدهشة والأمر الذي يستدعي الملاحظة والاستغراب هو هذا التفاوت بين صورة الثقافة في الدستور المغربي والكيفية التي ترقى بها الثقافة إلى مستوى البرنامج الاقتصادي والاجتماعي للحكومة

الاستحقاقين التشريعيين الأخيرين، فوجئنا بغياب القول في الثقافة والحديث عن العمل الثقافي وعن البرنامج التي يعتزم الحزب التصدي له - إلا ما كان من أحزاب ثلاثة فقط. وإذا كان هذا الأمر يشي بغياب الرؤية الفكرية الواضحة وبضعف أ وانعدام الوعي بأهمية الثقافة مكونا جوهريا من مكونات الشخصية المغربية فإنه يعبر بقوة ووضوح عن إيمان ضعيف بدور ومسؤولية العمل الثقافي في التنمية المستدامة بل، وهو الأدهى، اعتبار الثقافة أمرا لا يستوجب التفكير فيه إن لم نقل إنه غير مفكر فيه.

الجهة:

ما يعنينا، في مقام حديثنا، هو التشريعات التنظيمية التي بالعمل الثقافي في الجهة كما يحدد الدستور اختصاصاتها. ولا ريب أن الجهة، تنتصب بالضرورة، ومن حيث مقتضيات الباب التاسع من الدستور، طرفا مسؤولا عن تدبير العمل الثقافي في محيطها الترابي. ومنطوق الدستور يولي الجهة دورا وأهمية لا يقلان أهمية، من حيث التأثير وبالتالي المسؤولية، عن دور الدولة ومسؤولياتها. ولعلنا لا نجازف متى قلنا إن جوانب من مهام ومسؤوليات الدولة في تدبير الشأن العام سيتم نقلها من دائرة السلطات المركزية إلى الجهات - مما يقتضيه التنزيل الفعلي لأحكام الدستور. وإذا كان كذلك فإن كل الذين يعنيهم أمر الفعل الثقافي في بلادنا، سواء كانوا من أهل الإبداع والإنتاج (في مختلف حقول الأشكال التعبيرية) أو كانوا من فئات «المستهلكين» (حتى نقتبس من القاموس الاقتصادي أحد مصطلحاته الكبيرة) يحق لهم أن يطالبوا الجهة بما هو من مسؤولياتها القيام به من أجل العمل الثقافي. وإذا كانت المسؤولية التي يلزم الدستور الجهة بها عظيمة من أجل تحقيق التنمية المستدامة، ومتى كنا لا نرى إمكانا للعمل من أجل هذه الغاية في غيبة عن الثقافة وفي اعتبار للدور المحوري الذي يكون للعمل الثقافي أن يسهم به فإن من الطبيعي عندنا أن نتساءل عن الإنجازات التي حققتها الجهات

إننا نطرح السؤال الأعم البسيط: على أي نحو تمثل الثقافة في تصور وتدبير مجالس الجهات في المغرب؟

الإثنتا عشرة التي يتوزع فيها التدبير الإداري لبلدنا. لا، بل إننا نطرح السؤال الأعم البسيط: على أي نحو تمثل الثقافة في تصور وتدبير مجالس الجهات في المغرب؟

هل تمتلك الجهة القدرة على تقديم جواب عن هذا السؤال العام والبسيط؟

المجتمع المدني:

- قوام المجتمع المدني هو الجمعيات والتنظيمات التي تجعل من الشأن العام أفقا لتفكيرها وتجعل من مسؤوليات تلك الجمعيات والتنظيمات المجال الفعلي لتحقيق دور المجتمع المدني والوظيفة التي يوجد من أجلها. هذا تحصيل حاصل، كما يقول المناطقة. بيد أن سؤالا ملحا يفرض علينا نفسه ونحن ننظر في مسالة العمل الثقافي في المغرب وفي الأطراف التي يرجع إليها، كل من موقعه بطبيعة الأمر، تدبيره والإسهام في بلورته: هل نستطيع أن نطمئن إلى عمل المجتمع المدني في المغرب في هذا المجال؟ هل الجمعيات الثقافية، في المعنى الواسع لمفهوم الثقافة، تمارس الوظيفة الموكول إليها ممارستها فعلا؟ ثم إن علينا، بجانب هذا السؤال، أن نطرح سؤالا آخر ليس بالأقل أهمية وعمقا: هل تتاح للمجتمع المدني إمكانات القيام بذلك في استقلال عن الأطراف الثلاثة الأخرى (متى وجب ذلك) وفي تنسيق وتعاون معها (متى استوجب الأمر ذلك؟).

قوام المجتمع المدني هو الجمعيات والتنظيمات التي تجعل من الشأن العام أفقا لتفكيرها وتجعل من مسؤوليات تلك الجمعيات والتنظيمات المجال الفعلي لتحقيق دور المجتمع المدني والوظيفة التي يوجد من أجلها

أخشى أن أقول إننا في حال عجز عن الجواب عن كلا السؤالين. وأحسب أننا، جميعا - أي الأطـراف الثلاثة الأخرى في حاجة إلى قول صريح في الموضوع. العطل قائم موجود، وأسباب الخلل ليس دوما معلومة وواضحة. ومرة أخرى أجدني أدعو إلى رجوع إلى مقتضيات الدستور المغربي وضرورة العمل على التنزيل الإيجابي لمقتضياته وأحكامه، لا باعتباره مجموعة من الأبواب والفصول فحسب وإنما، وهذا هو الأهم، بالنظر إلى الروح التي تحكمه. يرقى الدستور المغربي بالمجتمع المدني إلى رتبة يجيز له أن يتقدم بمشاريع قوانين للسلطة التشريعية وذلك بالنظر إلى القوة الاقتراحية التي تخولها الوثيقة السامية لتنظيمات المجتمع المدني مع مراعاة القوانين والضوابط اللازمة في ذلك.

فهل المجتمع المدني في المغرب يملك أن يرقى إلى مستوى هذه المسؤولية الجسيمة، وبالتالي هل يمكن الاطمئنان إلى دور المجتمع المدني في تفعيل العمل الثقافي في المغرب، وبالتالي دوره في تشييد صرح التنمية المستدامة في المغرب؟

وأما الخلاصة العامة التي ننتهي إليها في هذه الورقة فهي أننا، جميعا (دولـة ومجتمعا سياسيا وجهة ومجتمعا مدنيا في المغرب) أشد ما نكون حاجة إلى إحداث انتفاض في النفس نتحرر به من نظرة الصغار التي ننظر بها إلى الثقافة والشأن الثقافي في المغرب. شيء ما في النفوس ولست أجد كلمة أخرى في التعبير عن حال تستدعي الزوال.

لا معنى، بل ولا إمكان لسلوك سبيل التنمية المستدامة على الحقيقة ومثل هذا العائق النفسي يطوقنا.

أننا، جميعا (دولة ومجتمعا سياسيا وجهة ومجتمعا مدنيا في المغرب) أشد ما نكون حاجة إلى إحداث انتفاض في النفس نتحرر به من نظرة الصغار التي ننظر بها إلى الثقافة والشأن الثقافي في المغرب

ملف العدد



سليمان الحقيوي

الثقافة المغربية عابرة للحدود
عندما تحملنا رياح السينما

قصّة وقوع المخرج العالمي «مارتن سكورسيزي» في حبّ المغرب هي مصادفة غريبة وجميلة، صحيح أنّ اكتشافه الأوّل للبلد يعود إلى فيلم ألفريد هيتشكوك «الرجل الذي عرف أكثر من اللازم» (1956)، رغم أن الأمر في هذا الفيلم كان مجرد فضاء لمطاردة وأحداث جرت في أسواق مراكش، الأمر هنا يختلف، حيث سيُعيد اكتشافه ثقافياً عبر السينما نفسها، يقول متحدّثا عن الأمر: «سنة 1981 عندما كنت أعدّل مشاهد فيلم: (ملك الكوميديا)، كنت حينها أشاهد قناة تلفزية تعيد بث فيلم وثائقي لأسبوع كامل عنوانه «الحال»، بالنسبة لي أثارني العنوان لدرجة الافتتان، إنّه فيلم شاعري جدا، للمخرج أحمد المعنوني و يدور حول فرقة تسمى «ناس الغيوان» وهي مثل مجموعة من فرق الغناء المشهورة، ناس الغيوان عادوا إلى أصلهم ووجدوا الروابط مع جمهورهم ومع ثقافتهم وتاريخهم، المجموعة التقت في وقت كان المغرب في بداية الاستقلال، ويمكن القول: إنها كانت تغني كروح البلد، لقد استعملوا جميع أنواع الموسيقى والشّعر وبواسطة آلات موسيقية تقليدية فقط. الأمر الذي أثار اهتمامي عندما استمعت إلى موسيقاهم، اقسم ! لقد شعرت وكأني استمع إلى موسيقى الكونية.. أصبحت هذه الموسيقى ملهمة لي، من هنا أصبحت شغوفا بالفيلم وبالموسيقى، وعندما انشانا مؤسّسة : «السينما العالمية» عام 2007، كان فيلم «الحال» أوّل فيلم رمّمناه».





وظّف سكورسيزي بعدها موسيقى ناس الغيوان في فيلمه «الإغواء الأخير للمسيح» ونصح مخرجين آخرين بالانفتاح عليها، الجميل في هذه القصّة أنها تمت عبر السينما نفسها، وهذا مثال يبيّن وظيفة السينما كوسيلة للتعبير عن الهوية المحلية في سياق معولم يلغي كل اختلاف ويقتل كل ثقافة محلية. كما تؤكد هذه الحالة أيضا قدرة السينما في ان تصبح قوّة ناعمة إذا استندت إلى سياسة ثقافية موازية. فكما ترى مونيك داجنو فالأمم « تشكلت من خلال ما ترويه من قصص بواسطة اللغة وأيضًا من خلال الفنون، الملاحم والأغاني والفولكلور وسينوغرافيا العناصر المحلية. ويزيد حضور هذه المكونات الرمزية مع صناعة الصورة، التي يأتي تطورها من المشاريع التي تدعمها الدول. وهكذا، في أوروبا، يتم إنفاق 1.6 مليار يورو من الأموال العامة كل عام لصالح الفن السابع، وتحتل فرنسا رأس القائمة، تليها في الترتيب ألمانيا والمملكة المتحدة وإيطاليا[1]». فكل بلد في العالم يسعى اليوم إلى الحفاظ على ثقافته المحلية، لكن أيضا على نشر هذه الثقافة باعتبارها مدخلا مهما للاقتصاد والسياحة... في كوريا الجنوبية مثلا يشار إلى دورة الألعاب الأولمبية بسيول عام 1988 بأنه الزمن الذي بدأت فيه استراتيجية الإقلاع الاقتصادي، مع ربطها المباشر بسياسة أخرى للقوة الناعمة، دراما، سينما، غناء، والآن الجميع يعلم حجم التأثير الذي تلعبه القوة الناعمة الكورية في العالم.

التراكم الثقافي عبر السينما المغربية:

يمكن الحديث اليوم عن تراكم مهم حقّقته السينما المغربية بلغ أزيد من 400 فيلم طويل، منذ عام 1958 إلى الآن، إنه رقم قد يبدو ضعيفا عند مقارنته مع ما تنتجه بلدان أخرى مثل فرنسا (300 فيلم سنويا تقريبا)، لكنه يعكس سعي المغرب نحو تحقيق تراكم في قطاع يراهن عليه كثيرا خصوصا وانّ 118 فيلما مما أنتج تحقّق فقط في ظرف خمس سنوات، في سياق رهان المركز السينمائي المغربي على إنتاج متوسط 25 فيلما سنويا بالإضافة إلى سياسة مشابهة لإنتاج الأفلام القصيرة، يتجاوز عددها في السنين الأخيرة 60 فيلما سنويا. صحيح أنّ تبنّي الدولة لخطّة دعم الأفلام بدأ منذ عقود لكنه زاد وضوحا مع الوقت، تقديرا لدور السينما في تعزيز الهوية المغربية في الخارج وحفظ الذاكرة المغربية.

لكن، سياسة الدعم التي تبنتها الدولة فتحت نقاشا، تزيد من حدّته الصّحافة كل عام عن ثنائية الكمّ والكيف، فكل عام يتجدّد النقاش عن جدوى تحقيق تراكم كمّي في مقابل جودة غير متحقّقة في كل ما يتم دعمه من أفلام. الواقع أنّ مسألة الجودة لم تتحقّق يوما في جميع ما ينتج في كل بلدان العالم، في الولايات المتحدة يتجاوز إنتاج الأفلام 500 فيلم سنويا، لكنها بمعايير النقد وحتى منطق

الجمهور لا تحقّق الجودة في المجمل. فسياسة الإنتاج المتواصل والمنتظم تضمن كل سنة على الأقل خمسة أفلام أو أكثر تحسن تقديم نفسها في المغرب وخارجه وتواصل حصد الجوائز والتعريف بالبلد في مهرجانات دولية (كان، برلين، القاهرة، الجونة، مراكش...) . ومع ذلك، فلا ينبغي أن نتجاوز الصوت الهادي المنادي بالجودة، يجب هنا أن نسائل سياسة الدعم، معاييرها، رهاناتها و نواياها، وأن نسائل المخرجين أيضا هل يظلّ الفيلم دائما هو المحرك الأوّل لرؤاهم ونواياهم ونَفَسهم الإبداعي، أم أنّ هناك اعتبارات أخرى تسهل سياسة الدعم الوصول إليها! يحقّ لنا أيضا أن نتساءل كما فعل محمد باكريم في كتابه المرآة والصدى، ما هو المغرب الذي تقدّمه الأفلام في قصصها؟ [2] أن نضيف، كيف تعبّر هذه الافلام عن التحولات المجتمعية، ما هي أشكال تعبيرها؟ وما القضايا التي تثيرها؟ وهل تستطيع هذه الأفلام تقديم المغرب في الخارج كما تفعل سينمات أخرى.

يمكن أن نبدأ إجابتنا عن الأسئلة السابقة بالإشارة إلى أن سياسة الدّعم تفصح عن وجهين متناقضين كلّيا، فهي اليوم روح وعصب الإنتاج السينمائي المغربي، وهي تعكس رهان الدولة على السينما، لكن وجهها الثاني يجعل من هذه السياسة المنتظمة أحيانا هدفا قبل الفيلم الذي يفترض فيه أن يكون التفكير الاوّل والأخير. يمكن أن نبدي هنا ملاحظة أخرى هي طابع التقاعس الذي يخيّم على عجلة الإنتاج خارج دعم الدولة، تقاعس في عملية البحث عن مصدر إنتاج آخر والعمل داخل مقاس الدعم نفسه، أمام هذه التناقض لا يسع المتتبع لسياسة الدّعم إلاّ أن ينوّه بخطّة معلنة لدعم السينما، مع وجوب التنبيه إلى ضرورة تصحيح مسارها كي تحقّق المطلوب كما هو الحال في بلدان أخرى.

تراكم الهوية المغربية عبر السينما.

يقول المخرج الأمريكي «روبرت فلاهرتي» في حديثه عن فيلم نانوك «إنني واثق أن في إمكاننا أن نكتشف وجود كرامة ما وثقافة ما، ورهافة نجهلها تماماً، لدى هذه الشعوب التي وضعتها ظروفها خارج شروط الحضارة والعيش المعتاد. ويقيني أن هذه الشعوب موجودة في لابرادو في المكسيك وجنوب أمريكا وفي آسيا، لكنها غالباً ما حقرت بفعل احتكاكها بالبيض، وغالباً ما هزىء منها، على يد العوائد الكولونيالية. إن هذه الشعوب المنفية بعيداً من بقية العالم، تفوح منها في واقع الأمر جمالية ما كان لنا أبداً أن نشك في أنها موجودة»[3]. تستطيع السينما كما نفهم من كلام فلاهرتي، من إعادة الاعتبار إلى ثقافة الشعوب، الكاميرا تزيل الحواجز، تعيد رواية القصص عن اصقاع لم نكن نعرف حتّى انّها موجودة.

الكلام السابق يؤكد مسالتين اثنتين، الأولى أن أي فضاء مهما كان قصيا عن المركز يمتلك تاريخا وثقافة تجعلانه مميزا بين ما يوجد في أماكن أخرى، والمسألة الثانية قدرة السينما على نقل هذه الثقافة إلى العالم والتعريف بها وتوثيقها.

صورة المغرب في الأفلام الأجنبية: المغرب فضاء للتصوير.

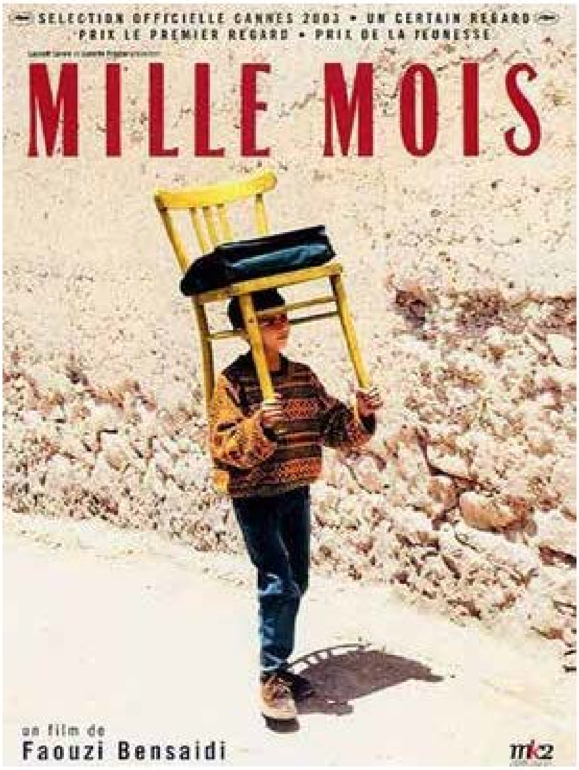
ارتباطا بالسؤال السابق، المتعلق بكيفية تقديم السينما للمغرب ضمن مسارها، فينبغي أن نشير إلى أنّه «ما بين 1911 و 1954 أنتج حوالي 210 فليما طويلا، مئة منها تقريبا تم تصويره بالمغرب، و80 بالجزائر وأزيد من 10 في تونس، بالإضافة إلى آلاف الأشرطة الدعائية أو ذات الطابع الفلكلوري»[4]. و نحن وفي هذا الزمن المبكر، نتحدّث عن سينما أنتجها الأجانب، فيما يصطلح عليه السينما الكولونيالية، والمغرب هنا مهما تبدى حضوره في بعضها كإشارة إليه كفضاء جغرافي حقيقي أو فضاء محاكي لفضاءات أخرى فتقديمه لم يتجاوز كونه فضاء تصوير و « تكمن أهمية الفترة الأولى من تاريخ السينما المغربية من خلال ما أنتجه الفرنسيون من أفلام سواء التسجيلية أو الدرامية، وكان حضور المغرب في هذه الفترة بعيون أجنبية، وهو حضور ساكن لا يخترقه الفعل الاجتماعي،

إن سياسة الدّعم تفصح عن وجهين متناقضين كلّيا، فهي اليوم روح وعصب الإنتاج السينمائي المغربي، وهي تعكس رهان الدولة على السينما

وإنما التفاعل الايجابي المؤثث لمشاهد تغيب فيها قيم التحرر وتحضر قيم الاستكانة وقبول الوضع، وإذا أردنا أن نصف المجتمع المغربي في السينما الكولونيالية يمكن أن نقول إنه كان عبارة عن مجال ساكن لا تحكمه قوانين التطور، مجال صالح للتصوير فقط»[5]، ومن الضروري هنا أن نشير إلى الوعي المبكر لتوظيف السينما كقوّة ناعمة لخلق حالة من التماهي الثقافي والاقتصادي مع المستعمر، وهذا ما يؤكده خطاب المارشال ليوطي المشهور:» فلا يمكن أن نشك في النتائج السارة التي يحق لنا أن نستظهرها من استخدام جهاز العرض السينمائي كأداة لتربية المحميين، فالأفلام والمناظر المناسبة ستترك دون شك، في أذهان المغاربة البكر آثارا عميقة بخصوص حيوية وقوة وثروة فرنسا وإدراك وسائل عملها والأدوات التي تصنعها وجمال مناظرها ومنتجاتها»[6]. وحتىّ حدود سنة 1940 لا يمكن أن نتحدّث عن سينما مغربية من عجلة الإنتاج وآلياته وحتى ثقافة السينما كانت في يد الأجانب دون غيرهم.

بعد ذلك سيخضع التصوير في المغرب لهيكلة جذرية جعلت البلد أحد أهم الوجهات العالمية بعد هوليود، فمنذ فيلم مكتوب (1912)، وصولا إلى مسلسل صراع العروش (2019)، والانتشار الواسع لهذه الاعمال، ليس هناك من لم يشاهد قطعة جغرافية مغربية، أو سمع عبارات متفرقة من اللهجة المغربية ضمن مجال الصوت في فيلم أو مسلسل أو وصلة إعلانية، أو أن يتعرّف على سحنات المغاربة ضمن طاقم الكومبارس هنا أو هناك. ورغم هذه المعرفة يظل غالبية هؤلاء المشاهدين، بمن فيهم المغاربة أنفسهم يجهلون الكثير عن تفاصيل هذه الصناعة التي تدر ذهبا على المغرب.

وبتجاوز بعض تفاصيل الإنتاج، يمكننا الحديث عن وجهتان للتصوير بالمغرب، الأولى منهما: أن يكون فضاء المغرب أحد الفضاءات المنتمية لسرد القصص، كما هو الحال في فيلم (الإنذار الأخير لبورن) أو (مهمة مستحيلة) أو (جيمس بوند)...حيث يمكنك سماع أسماء المدن المغربية بنطق الأجانب المميز لها: (طنجة، مراكش، كازابلانكا..) فتصبح هذه المدن منتمية للسّرد فاعلة فيه، والطريقة الثانية هي اتخاذ الفضاء المغربي كمعادل لفضاءات عربية كما هو الحال في أفلام (منطقة خضراء) و (قناص أمريكي) و(سقوط الصقر الأسود) و (كيان من الأكاذيب)، فتعوّض فضاءات عربية أو افريقية كالأردن، والعراق ومصر.... وتطرح الطريقة الأخيرة إشكالات فنية، تتجلى في عدم الانتباه -أحيانا- لفروقات جوهرية تميّز المعمار المغربي عن غيره، صوامع مساجد وأقواس أزقة، ثم عدم ضبط خصائص اللغة أو اللهجة التي يتحدث بها الكومبارس والتي تكون أحيانا مختلفة عن فضاء التصوير، والإشكال الأخير هو إبراز المغرب في صورة مشوهة قد تجانب الحقيقة...لكن مع التفات بعض الصحف الأجنبية إلى هذه الهنات أصبحت الأفلام الحديثة تتجاوزها.

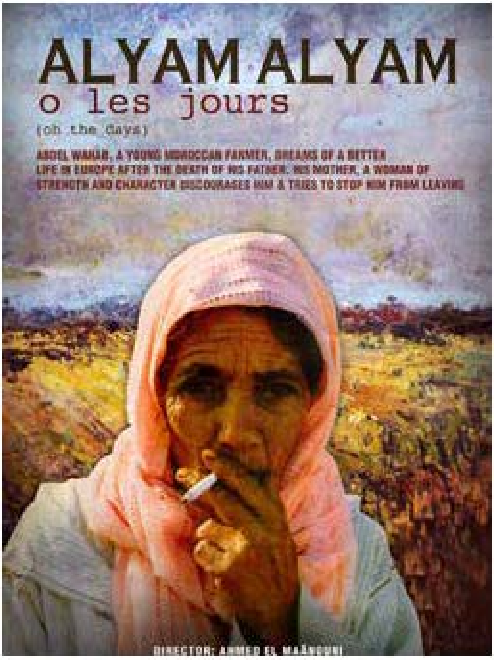


صورة المغرب في أفلامه:

لطالما التفت المخرج المغربي لواقعه، كغيره من المبدعين في أجناس أخرى، إنّها سمة ميزّت جيلا كاملا، وفي سنوات السبعينيات تعزّزت هذه السمة خصوصا وأنّ أفلام هذه المرحلة استحضرت الشرط الجمالي في مقاربتها للواقع، فبالإضافة إلى تمثلها الصحيح لصناعة الفيلم، فقد قاربت المجتمع المغربي من زوايا مختلفة

أفلام كثيرة احتفت بالتقاليد والعادات والثقافة المحلية، وصارت مدخلا للمعالجة الكثير من الاختلالات في المجتمع

وكشفت التناقضات التي كانت تطرحها تحولات ما بعد الاستقلال (الهجرة، استغلال العمال، انحياز السلطة للأجانب...يمكننا هنا أن نتحدّث عن أفلام «شمس الربيع» 1969، و«ألف يد ويد» 1972، وأيضا «حرب البترول لن تقع» 1975. ومع تفاقم أوضاع المجتمع المغربي وظهور قضايا جديدة واستمرار أخرى جدّدت السينما المغربي علاقتها بالواقع في عقد الثمانيات والتسعينيات ما بين طفولة، وقهر وحقوق الإنسان، بدأ بفيلم حكيم النوري «المطرقة والسندان» 1992، و«شاطئ الأطفال الضائعين» 1992، وصولا إلى «علي زاوا» لنبيل عيوش. واستمرّ توجّه الكاميرا نحو الواقع في العقدين الماضيين، مع تسجيل نجاح مخرجين في تجاوز المباشرة والنمطية والطرح الفلكلوري لهذا الواقع والانحياز إلى الجانب التعبيري، فيما سقطت أفلام أخرى في استدعاء مشوه للواقع المغربي عبر التركيز عل جوانب التخلف فيه دون قدرة كبيرة على المعالجة.



وقد يفيدنا هنا أن نستحضر قول عبد الله العروي عن الفلكلور: كل عمل فولكلوري، أكان موسيقياً أو تشكيلياً، أو أدبياً، إنّما يرث عن المجتمع الذي يظهر فيه صفة التخلف، بل يمكن القول إنّه يستمد منها ما يلصق به من قيمة اما العمل التعبيري فهو بالعكس يهدف على جبر النقص من خلال التعبير ذاته، أي بشحذ الوعي الفردي والجماعي»[7].

عناصر الثقافة المحلية في الأفلام المغربية:

أفلام كثيرة احتفت بالتقاليد والعادات والثقافة المحلية، وصارت مدخلا للمعالجة الكثير من الاختلالات في المجتمع، و ستلاحظ سعي المخرج المغربي إلى تسجيل الجانب الثقافي الموغل في المحلية والاختلاف مثل:«حضور طقوس الجذبة في وشمة و السراب و مكتوب، وتوظيف بعض الفرجات الاحتفالية كرقصة «عيساوة» في مكتوب و «الحلقة» في واقعة مغربية وطقوس «تاغنجا» في «الزفت» والأهازيج الشعبية في «حلاق درب الفقراء» و «عرس الدم»، وتصوير الفضاءات التقليدية كالدروب والأبواب والمنازل العتيقة كما في «وشمة» و «البحث عن زوج إمرأتي» و «كيد النساء» و «قفطان الحب» والإحالة بشكل خاص على فضاء الزاوية أو الضريح في «السراب» و «الزفت» و «الشركي» و «باب السماء مفتوح» وما يرتبط به من ممارسة السحر والشعوذة والاعتقاد في بركة الأولياء، كما يتمّ استحضار طقوس غسل الميت ودفنه في الزفت و ألف شهر و تيتجا، ونلمس كذلك حضورا لافتا لشخصية المجذوب في «السراب» و «حلاق درب الفقراء» و «ألف يد ويد» وتقديم مشاهد واقعية لمظاهر عيش بعض الفئات الاجتماعية وخاصة في «ليام أليام» وكذا أشكال الاحتفالات الفرجوية المرتبطة بطقوس الزفاف كما في «قفطان الحب» و «عرائس من قصب»[8].

الثقافة المغربية عبر المهرجانات السينمائية.

تشكّل المهرجانات العالمية فرصة كبيرة لتلاقح الثقافات عبر السينما فبعيدا عن مؤسساتها السياسية، «تسعى الدول إلى تقديم نفسها في الفضاء العام العالمي من خلال المهرجانات، وعبر صناعة الصورة تخبر المجتمعات المعاصرة بعضها البعض، وتعيد سرد قصصها، وقلقها وآمالها». وتشير دراسة أجراها المجلس البريطاني للأفلام إلى أن: «الأفلام كانت عنصرًا رئيسيًا في النقاش حول القيم والهوية البريطانية ضمن مجمل الإنتاج الإنجليزي على مدار الأربعين عامًا الماضية»[9]. إذا انتقلنا بهذا النقاش إلى السينما المغربية فسنلاحظ أن تداول الفيلم المغربي يظل داخل نطاق محدود؛ في مهرجانات محلية ودولية، وتستدعي الضرورة هنا أن نشير إلى الحضور المتميز للفيلم المغربي، كان آخرها؛ (فوز الفيلم المغربي القصير «لا يهم إن نفقت البهائم» لصوفيا العلوي بجائزة لجنة التحكيم لمهرجان ساندانس، كما تم ترشيحه للمنافسة على جائزة الأوسكار فئة الفيلم القصير 2021، قبل ذلك سجّلت أفلام كثيرة حضورا متميزا للسينما المغربية، كخريف التفاح لمحمد مفتكر في مهرجان القاهرة، فيلم صوفيا لمريم العلوي في مهرجان كان، وايضا الحضور المنتظم لأفلام المخرج هشام العسري في مهرجان برلين...). وقبل ذلك هناك العشرات من الجوائز والتنويهات، ومع كل هذا، لا زالت معضلة التوزيع تهدّد تلقي الفيلم المغربي، في الداخل والخارج، فداخل المغرب تفصح الأرقام عن تواجد 5 أفلام فقط من لائحة من 30 فيلما الأعلى مشاهدة في سنة 2019، في هيمنة كبيرة للفيلم الأمريكي ورغم أنها حالة عالمية حيث « يتم تداول الأفلام الأمريكية في كلّ أنحاء العالم، وتأتي نسبة 50 في المئة من مداخيل السينما الامريكية من الخارج فقط[01]«. ، فينبغي خلق توازن وحماية للمنتوج المغربي أمام الفيلم الاجنبي، في فرنسا، وبلدان أوروبية أخرى، هناك قاعات لعرض الأفلام الفرنسية والأوروبية فقط، من أجل الحدّ من سطوة الفيلم الأمريكي.

المهرجانات السينمائية، تعبر عن وجه آخر يعكس اهتمام الدولة بالسينما كفن وكقوّة ناعمة

المهرجانات منصّات للتعريف بثقافة المغرب.

إنّ المهرجانات السينمائية، تعبر عن وجه آخر يعكس اهتمام الدولة بالسينما كفن وكقوّة ناعمة تساعد على ربط الثقافة المغربية بغيرها من الثقافات الإقليمية والدولية، وأيضا الترويج لثقافة التسامح والتعايش التي يتميز بها المغرب، وتتوجّه بعض المهرجانات التي يدعمها المركز السينمائي المغربي إلى الخارج أساسا، منها مهرجان مراكش الدولي الذي تأسس عام 2001، برعاية الملك محمد السادس، ومن بين الأهداف التي حدّدها المهرجان منذ دورته الأولى، «تعزيز جودة الأعمال السينمائية و المساهمة في التطور الفني للسينما العالمية، وتطوير صناعة السينما في المغرب وتعزيز صورة البلاد عبر العالم» وينطلق المهرجان من مدينة مراكش « ويعزز مكانتها كمدينة جذابة ومثيرة، خاصة للزوار الأجانب وقد أنتجت مؤسّسة المهرجان والمدينة معًا مجموعة واسعة من الموارد الدبلوماسية حيث أشاد النقاد السينمائيون الدوليون بالطابع الاحتفالي المتطور لـ مؤسسة المهرجان ولكن في نفس الوقت بالاحتفال بالسينما في مدينة آمنة ومتسامحة. وقد عمل التراكم السريع لمكانتها على لفت الانتباه إلى صناعة السينما الوطنية الوليدة وإلى الرهان الرسمي للمغرب باعتباره معقلًا إقليميًا لحرية التعبير الثقافي»[11]. المهرجان أيضا يعزّز مكانة المغرب كفضاء مهم لتصوير الأفلام والمسلسلات الأجنبية وهو يعمل على تأكيد هذه الرسالة في كل دورة من دوراته.

خاتمة:

إنّ التراكم الثقافي الذي حقّقته السينما المغربية، هو قصّة طويلة من النجاح والإخفاق أيضا، هي قصّة تلخص علاقة المغاربة بالسينما والفن عموما، الجميل فيها أنّ وتيرة الإنتاج مستمرة، لكن ينبغي أن تجد سياسة دعم السينما امتدادات أخرى -تربوية أساسا- ستسهم من جهة في معالجة اختلالات تلقي السينما والفن عموما، ومن جهة أخرى تصنع جيل قادر على التواصل مع ما يصنع من أفلام.



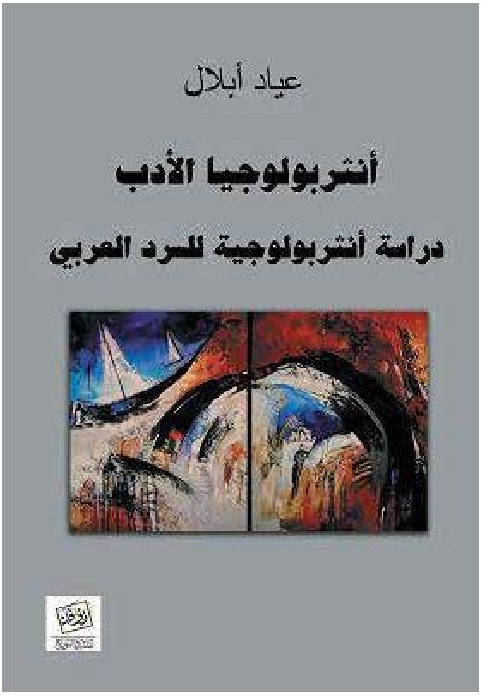
ملـــف العــدد

المرجعيات الأنثربولوجية للمهرجانات التراثية في المغرب

عيـاد أبـلال

مقدمة:

إذا كانت الثقافة في جوهرها هي ما يميز الإنسان والمجتمعات على حد سواء، في سياق التميز والاختلاف، فإنه يصعب تصور أمة من الأمم، أو شعب من الشعوب، بدون ثقافة. وإذا كانت الثقافة في جانب أساسي منها هي بناء يمتد بجذوره في التاريخ، فإن التراث يكتسي أهمية كبيرة في التأصيل للهوية والثقافة لأي شعب أو بلد. من هنا، لا تكتمل أركان ثقافة الحاضر إلا بالغوص في الماضي، ولا تشتد قوة الحاضر إلا بقدرة الثقافة على استشراف المستقبل، وفق رؤية استراتيجية تبتغي وصل الأزمنة والأجيال. لذلك، فإن الفنون بمختلف ألوانها وأشكالها هي أحد مكونات الثقافة في مفهومها الأنثربولوجي الشامل، إلى جانب نظم القرابة والزواج، والهندسة المعمارية، والمطبخ، وبنيات التخييل وطرق التعبير والتواصل...إلخ. وهي بهذا تكتسي أهمية عظيمة في التأصيل للهوية التي تعد أس وأساس الشخصية القاعدية بتعبير رالف لينتون، التي تميز الشعوب فيما بينها، مثلما تميز الأمم عن بعضها البعض على كافة مستويات البناء الثقافي، خاصة في ما يتعلق بالتراث في شقيه المادي واللامادي.



وإذا كانت رغبة المجتمعات راسخة في تحصين هويتها وتثمينها، فإن المؤسسات الرسمية منها ومؤسسات المجتمع المدني، لما باتت تلعبه من أدوار، مطالبة اليوم أكثر من أي وقت مضى بالاهتمام العميق بهذا المكون الجوهري للهوية في أبعادها المتعددة. من هنا، فالموروث العربي- الإسلامي، الموروث الأمازيغي، الموروث الموريسكي، الموروث الحساني، الموروث العبري، يشكل في العمق مكونات جوهريةللهوية المغربية، بما تزخر به من أبعاد أنثربولوجية كبيرة، وتعد أحد دعامات النهوض بالثقافة المغربية، خاصة في شقها الشفهي، وفي بعدها اللامادي. وهنا وجب الانتباه إلى أن هذا الموروث الشفهي واللامادي في حاجة كبيرة للتثمين ورد الاعتبار، ربما

أكثر من الجانب المادي، لعدة اعتبارات نجملها في بعد الاستمرارية والدوام الذي تمنحه الثقافة الشفهية، كونها أحد مكونات المتخيل الجمعي، وأحد مرجعيات البنيات الأنثربولوجية للمتخيل بتعبير جليبر دوران([1]).

في هذا السياق، تأتي رغبة وزارة الثقافةوالاتصال، إلى جانب كل المؤسسات الرسمية المعنية بالفعل الثقافي والتربوي في تثمين تراثنا الفني والثقافي، وتحصين موروثنا المتعدد والغني من الاغتراب أو الزوال، وهي رغبة يجب أن تدخل عمليا في إطار استراتيجيا وطنية شاملة، مهمتها الأساسية إعادة الاعتبار لتراث بلادنا وخصوصياتها الثقافية والحضارية في زمن العولمة. إن المطالبة بتثمين التراث الثقافي الأمازيغي، أو الحساني، أو الموريسكي... لا يعكس أية أبعاد ايديولوجية بالمرة، بقدر ما يعكس رغبة وطنية ومجتمعية في رد الاعتبار لمختلف أبعاد الثقافة المغربية وفق التعدد الذي تزخر به، فهي ثقافة أمازيغية، عربية، حسانية، إفريقية، موريسكية...إلخ، وهو ما يتضح من خلال الرعاية الملكية السامية للمهرجانات التراثية، تجمع تعدد وغنى الموروث الثقافي المغربي اللامادي خصوصاً، لما له من أهمية استراتيجية في توثيق عرى الهوية المغربية على مر العصور والأزمنة.

إن تثمين غنى وتعدد هذا البلد الممتد حضارياً في التاريخ الكوني، هو تثمين للشخصية المغربية القاعدية بتعبير رالف لينتون، أو ما نسميه ب»تمغرابيت» بالمفهوم الدارج للكلمة. لذلك، فإن انتشار عدد من المهرجانات على امتداد ربوع بلادنا، خاصة تلك المتعلقة بالموروث الثقافي والفني، من مهرجان أحيدوس، إلى مهرجان عبيدات الرما، ومن مهرجان كناوة إلى مهرجان العيطة بمختلف أشكالها وإيقاعاتها، ومن مهرجان موسيقى الواحات إلى مهرجان الموسيقى الحسانية، وفن الملحون والطرب الغرناطي...إلخ، مما له صلة بالتراث اللامادي، مثلما هو الحال بالنسبة إلى مهرجان أحيدوس، يساهم في توسيع مدلول الثقافة في بلادنا، خاصة على مستوى التلقي الشعبي والجماهيري، مما يؤهل الثقافة نفسها كي تكون من ضمن أولويات المواطنين المغاربة، ومدخلا أساسيا للتنمية والنهوض الحضاري، الذي لا يمكن بلوغه بدون اعتزاز المغاربة بهويتهم وموروثهم الثقافي.

المهرجانات التراثية بالمغرب وسؤال الهوية

يعتبر البحث في الأنثربولوجيا بحثا في التأصيل الثقافي والاجتماعي، باعتبار الإنسان كائنا ثقافيا واجتماعيا بامتياز. وعليه، فالبحث في الطقوس والعادات والتقاليد، وفي أنظمة القرابة وأشكال الوعي والتفكير، وفي العمران والمطبخ والضيافة، والموسيقى، وما إلى ذلك من تيمات ومواضيع الأنثربولوجيا، هو بحث في الهوية بما هي ذلك المركب المرن المتحول دوما في سياق الثبات الذي يميز الأفراد والجماعات على حد سواء، كما يميز كل مجتمع على حدة في سياق التنوع والتعدد الثقافي الذي يعتبر ميزة البشر في الأرض، ولما باتت العولمة واجتياح النموذج الثقافي والحضاري الوحيد يهددان هذا التنوع بالاقتلاع والأفول، ف»قد أخذ موضوع الهوية يستأثر منذ بضعة عقود بجهود كثير من المفكرين شرقا وغربا في المجالات المعرفية برمتها، وباهتمام الهيئات الدول (Unesco, 1996)، ومراكز الأبحاث العلمية والاستراتيجية بعد أن تجاوز صعيد النظر وغدا أزمة تعيشها الجماعات الثقافية في صميمها، تهدد في سياق ما تعرفه اليوم من اصطراع المصائر ([2]) (C.L. Strauss ,) (Grasset :1977).

البحث في الطقوس والعادات والتقاليد، وفي أنظمة القرابة وأشكال الوعي والتفكير، وفي العمران والمطبخ والضيافة، والموسيقى، وما إلى ذلك من تيمات ومواضيع الأنثربولوجيا، هو بحث في الهوية بما هي ذلك المركب المرن المتحول دوما في سياق الثبات الذي يميز الأفراد والجماعات على حد سواء

ضمن هذا الأفق الهوياتي، يأتي اهتمام الشعوب بتأصيل ثقافتها وحمايتها من الاستلاب والأفول في صدارة ما يشغلها، خاصة إذا تعلق الأمر بالموسيقى والغناء لحساسيتهما وقابليتهما على الانصهار في منطق العولمة المنتج لقيم الاستهلاك النمطي

ضمن هذا الأفق الهوياتي، يأتي اهتمام الشعوب بتأصيل ثقافتها وحمايتها من الاستلاب والأفول في صدارة ما يشغلها، خاصة إذا تعلق الأمر بالموسيقى والغناء لحساسيتهما وقابليتهما على الانصهار في منطق العولمة المنتج لقيم الاستهلاك النمطي. ولهذا، يمكن اعتبار مجهودات وزارة الثقافة والاتصال، قطاع الثقافة في المغرب، سعياً للحفاظ على التراث اللامادي وصيانته ذات أبعاد استراتيجية كبرى، وهو ما يتضح من خلال الرعاية الملكية السامية للمهرجانات التراثية التي تنظمها وزارة الثقافة بعدد من المدن المغربية.

تأسيساً على هذا السياق، ونظراً للتنوع الثقافي الهائل الذي يزخر به المغرب، الذي شكل معبراً مهما لحضارات وثقافات شتى،كما شكل مهد أخرى،فإن عدداً كبيراً من ملامح هذا التلاقح بادية من خلال مشمول تراثه اللامادي، كموسيقى كناوة، الواصلة بين المغرب وعمقه الإفريقي، والموسيقى الأندلسية الواصلة بين المغرب وامتداده الإيبيري، وموسيقى العيطة الجبلية التي تعتبر موسيقى جامعة لصوت الجبال وحضاراتها في منطقة المتوسط، وأيضا في كل جبال العالم، بشكل تصبح معه العيطة الجبلية هوية جامعة لثقافات المرتفعات والجبال.

إن البحث في الأصول الأنثربولوجية لهذه المهرجانات الفنية ذات الامتداد التراثي الموسيقي، هو بحث في الهوية الثقافية والحضارية المغربية، وتثمين للذاكرة الجمعية التي باتت تعيش تحت تهديد العولمة والاستلاب الثقافيين. فالمسعى إذن، هو ربط الحاضر بالماضي وتعريف الأجيال الحالية والقادمة بغنى الموروث المغربي وتنوعه في شقيه المادي واللامادي، باعتباره رأسمالا كبيرا وجب صيانته وتثمينه، خاصة وأن هذه المهرجانات ليست احتفاء بالجانب الموسيقي والفني فحسب، بل احتفاء بكافة الطقوس التراثية التي شكلت جوهر اليومي، الذي لم ينفصل تاريخيا عن بعده الاحتفالي عند المغاربة، فمن حفلات العقيقة، إلى الختان إلى الزواج وكافة طقوس العبور بالتعبير الأنثربولوجي للكلمة، مروراً بالمآتم والجنازات، يتجدد هذا اليومي وفق دورة حياة شديدة الخصوصية على المستوى الطقوسي. فالفردي في يوميات المغاربة لم ينفصل عن الجماعي، وفق خاصية العمومية التي تتخذها التقاليد والعادات بتعبير إميل دوركهايم للظاهرة الاجتماعية، والإكراه الذي تمارسه هذه الطقوس تحول بفعل غنائية المغاربة إلى تمثل إنشادي، بحيث متى وجدت طقسا من الطقوس وجدت الإنشاد فرحا وحزنا. وهو ما يحيلنا على تعددية طقوسية لا تخطئها العين، وتنوع في مظاهر هذه الطقوس الخارجية، حيث يتنوع اللباس والمطبخ بتنوع المناسبات التي تميز المعيش اليومي للمغاربة.

المهرجانات ليست احتفاء بالجانب الموسيقي والفني فحسب، بل احتفاء بكافة الطقوس التراثية التي شكلت جوهر اليومي، الذي لم ينفصل تاريخيا عن بعده الاحتفالي عند المغاربة

إذا كانت مباحث: اللباس، والمطبخ، وطقوس الضيافة والترحيب، والموسيقى... تشكل عصب اهتمام الأنثربولوجيا، فـ»إننا نشير إلى أن أعمال إدوارد هال (Edwars Hall :1978) خاصة كتابه: (البُعد الخفي) الذي نقل إلى اللغة الفرنسية سنة 1987، قد أسست لمقاربة أنثربولوجية للميادين الثقافية المتأثرة بالمدى،

والتي تهتم بدراسة أحداث التواصل بما فيها التواصل الحسي بين أفراد الجماعة، لتصب أيضًا في أنثربولوجيا أنماط الحياة والاستهلاك الثقافي، التي ترتبط بدورها ارتباطًا وثيقًا بإشغال البُعد المكاني، مع التذكير بأنه يمكن تعريف الثقافة على أنها وسيط التواصل بين شاغلي حيز مكاني ذي تأثير معين») ([3]. لذلك، فلا مندوحة للباحث في الأنثربولوجيا الثقافية، عن دراسة الموسيقى،باعتبارها على المستوى التواصلي مدخلا أساسياً من مداخل التعريف بالثقافة والهوية، والتي تحيل على مختلف الأبعاد الخفية التي تكلم عنها إدوارد هال. فموسيقى العيطة الجبلية، أو موسيقى أحـواش، أو موسيقى الطقطوقة الجبلية، أو موسيقى الآلة، أو موسيقى أحيدوس، أو الموسيقى الحسانية...إلخ، ليست مجرد موسيقى، بل هي سجل أنثربولوجي للتواصل واللباس والمظهر، والحركة واللغة. إنها إيقاع للمعيش اليومي للمغاربة.

التراث اللا مادي من الموسم إلى المهرجان

إذا كان المهرجان هو احتفال عام، يتم في العادة في سياق ثقافي أو ديني، فإن امتداده على المستوى الايتيمولوجي يعود إلى القديم، إذ نجده في المعجم الفارسي، يرمز إلى الأعياد القديمة في بلاد فارس، وهو مشتق من الشهر الأول من شهور التقويم الشمسي الفارسي، أي « مَهْر» . إذ يعد هذا الشهر بداية التقويم الفارسي، الذي يصادف 21 مارس من التقويم الميلادي، ويعتبر هذا اليوم الأول من هذا الشهر عيدا فارسياً، يحمل اسم عيد «النوروز»، وهو ما يلتقي وبداية فصل الربيع. لهذا شكل هذا اليوم مفتتح احتفالات الربيع، الذي تبدأ به السنة الفارسية.

الاحتفاء بميلاد أثينا وتشييدها شكّل أول مهرجان عرفته اليونان القديمة، وهو ما عرف ب «باناثينايا» أو مهرجان عموم أثينا

وإذا كانت حضارة اليونان القديمة من أعرق الحضارات احتفاء بالمهرجانات، فإن هذه الأخيرة، على عكس الحضارة الفارسية اللاحقة، اتخذت من فصل الشتاء فصلا غنيا بالاحتفالات الدينية، والتي يمكن تمييزها بتعبير أوغست كونت بالمرحلة اللاهوتية، التي ميزت أثينا بمجليها القروي والمديني. وقـد تنوعت هـذه المهرجانات بتنوع القضايا الانسانية التي ميزت اليونانيين، من المرأة والعائلة إلى المواطنة والتضحية. لكن النصيب الأوفر من هذه الاحتفالات الجماهيرية، كانت من نصيب الإله «ديونيسيوس».لقد كان «ديونيسيا»من أكبر المهرجانات الدينية في أثينا القديمة التي يقام تكريمًا للإله «ديونيسوس» إله الخمر، بحيث كان الحدث الأساسي لهذا المهرجان عندما يبلغ ذروته، يتجلى في عرض المسرحيّات التراجيدية، ومن عام 487 قبل الميلاد كانت تُعرض المسرحيّات الكوميدية. كان «ديونيسيا» ثاني أهم مهرجان بعد «باناثينايا»، وقد تضمّن مهرجانين مترابطين يُقامان بفترات مختلفة من العام وهما: مهرجان ديونيسيا الريفي، ومهرجان ديونيسيا المدينة. وتعد هذه المهرجانات أيضا جزءًا أساسيًا من أسرار ديونيزيان أو المسارية الإغريقية. وإذا كان الأمر كذلك، فإن الاحتفاء بميلاد أثينا وتشييدها شكل أول مهرجان عرفته اليونان القديمة، وهو ما عرف ب «باناثينايا» أو مهرجان عموم أثينا، بحيث كان بإمكان جميع سكان المدينة «بوليس» اليونانية –باستثناء العبيد منهم-المشاركة في المهرجان، إذ يُعتقد بأن هذا العيد العريق كان احتفالًا بميلاد أثينا، وتكريمًا للآلهة حامية المدينة (إلهة الحكمة والقوة والحرب)»([4]).

وبالتحقيب الزمني والبحث الجنيالوجي عن كلمة

فموسيقى العيطة الجبلية، أو موسيقى أحواش، أو موسيقى الطقطوقة الجبلية، أو موسيقى الآلة، أو موسيقى أحيدوس، أو الموسيقى الحسانية...إلخ، ليست مجرد موسيقى، بل هي سجل أنثربولوجي للتواصل واللباس والمظهر، والحركة واللغة. إنها إيقاع للمعيش اليومي للمغاربة

«مهرجان»، يتضح جليا، أن الكلمة ترمز في مختلف الحضارات للاحتفاء الجماهيري- الشعبي بالحضارة نفسها، وبالازدهار، بما يعادل تتويج لحظات الفرح والسعادة بتحقيق ما يطمح إليه الإنسان. وهذا الاحتفاء يتجدد سنويا لصيانة الذاكرة الجمعية، وبالتالي تشييد الهوية الجماعية على قاعدة الذكرى الواصلة للأجيال بعضها ببعض. ولذلك تجد أن أهم الأشياء التي تميز الشعوب تتحول إلى رمز تلخيصي بتعبير فيكتور تورنر لهذه الحضارة وهذا الشعب. من أجل ذلك، يتحول المهرجان بدوره إلى احتفال عظيم لذكرى أعظم. من هنا، نجد «مهرجان الفَرَس» في عدد من بلدان الخليج، و«أسبوع الفرس» بالمغرب مثلا يحظى بأهمية خاصة، لما للفرس من قيمة دلالية ورمزية في المخيال الشعبي لهذه الشعوب والأمم. كما نجد «مهرجان الصقور» في العربية السعودية، أو «مهرجان زايد التراثي للصيد بالصقور»، لما للصقر من رمزية في مخيال بلدان الخليج، أو «مهرجان الكوفية الفلسطينية للثقافة والتراث» بصفاقس التونسية، لما للكوفية من دلالة رمزية على المقاومة والهوية الفلسطينية العربية. وهكذا تحوت مدن وأنهار وملابس وموسيقات إلى رموز وسيلية لمهرجانات وطنية ودولية، من «مهرجان فاس للموسيقى الروحية» إلى «مهرجان النيل» إلى «مهرجان الفرات»، إلى «مهرجان الرباط»، و«مهرجان بغداد»، و«مهرجان بيروت».... إلخ. وهكذا تحولت أنواع من الموسيقى والتراث إلى مهرجانات هدفها الأساس ليس الاحتفاء بلحظة تاريخية وذكرى لزمن ولى، بل احتفاء باستمرارية هذا الشعب أو ذاك، ووصل أجياله وفق بعد تربوي وتاريخي يميز استمرارية الحضارة وتجديدها.

على غرار كل شعوب العالم وأممه، لم تتوان الشعوب العربية عن تكريس هذه المهرجانات وتجديد نَفَس حضارتها. ولعلنا نجد في مختلف المعاجم العربية ما يفي بالدلالة الرمزية والاحتفالية لهذه المهرجانات، ففي معجم العربية المعاصر، نجد أن كلمة مهرجان، تعني احتفال عظيم يقام ابتهاجا بحدث سعيد، أو إحياء ذكرى عزيزة، كمهرجان الأزهار، ومهرجان الجلاء، ومهرجان الربيع، أو مهرجان شعري، أو غنائي. وفي معجم» الغني»، نجد أن كلمة «مهرجان» مشتقة من الفعل الثلاثي «ه، ر،ج»، ويعني1- المِهْرَجَانُ الفَنِّيُّ لِلْفُولْكْلُورِ - اِحْتِفَالٌ كَبِيرٌ تُقَدَّمُ فِيهِ حَفَلاَتُ الفُولْكْلُورِ، اَلْمَوْسِمُ. 2- مِهْرَجَانٌ خَطَابِيٌّ: تَجَمُّعٌ يَحْضُرُهُ جُمْهُورٌ غَفِيرٌ مِنَ النَّاسِ تُلْقَى فِيهِ الْخُطَبُ: -أُقِيمَ مِهْرَجَانٌ خَطَابِيٌّ لِدَعْمِ الانْتِفَاضَةِ الفَلَسْطِينِيَّةِ :المِهْرَجَانُ الدَّوْلِيُّ لِلسِّينَمَا. 3- عِيدُ المِهْرَجَانِ : عِيدُ الْخَرِيفِ عِنْدَ الإِيرَانِيِّينَ»([5]).

على مستوى المغرب، وغيره من بلدان العالم العربي، تشكلت خريطة غنية للمهرجانات، من الموسيقى إلى السينما، مرورا بالمطبخ والزواج، وهي خريطة ليست حديثة كما هو حال المهرجانات السينمائية، بقدر ما هي مهرجانات ممتدة في تاريخ الأمم والشعوب، وحتى الموسيقى نفسها لم تنفصل يوما عن أب الفنون: المسرح، الذي شكل مادة خام لعدد كبير من المهرجانات الدولية، بيد أن خصوصية المغرب الثقافية، والتي يمكن نعتها بالغنائية الإنشادية، جعلت منه بلدا فريدا من نوعه على مستوى تلاقح هذه المهرجانات بذاكرته الجماعية، بحيث ظل الاحتفاء بالرمزي جوهر الهوية المغربية، سواء كان هذا الرمز دينيا أو دنيوياً، بحيث انصهر الفني في الديني وامتزج الديني بالفني، وفق غايات ومرامي الفن الرمزية والروحية، وهو ما تشكل تاريخيا عبر المواسم سواء في العالم القروي أو الحضري. فحتى في المواسم الدينية لم ينفصل الإنشاد الديني عن الإنشاد الفني والموسيقي، ولم ينفصل الروحي عن الجسدي، بحيث شكل هذا الترابط عبر فعل التربية وطقوس العبور هابتوسا جسديا بتعبير بيير بورديو، فمن الجذبة إلى الغناء ومن الغناء إلى الرقص، ظل الجسد حاضراً في صلب الطقوس والشعائر التي تحتفي بالمعيش

على مستوى المغرب، وغيره من بلدان العالم العربي، تشكلت خريطة غنية للمهرجانات، من الموسيقى إلى السينما، مرورا بالمطبخ والزواج، وهي خريطة ليست حديثة كما هو حال المهرجانات السينمائية، بقدر ما هي مهرجانات ممتدة في تاريخ الأمم والشعوب

يقول نيتشه:"أشعرتني حضرة هيراقليطس بصفة عامة أنني أكثر دفئا وفي كنف راحة لم أحس بها قبلا مع أي إنسان آخر

اليومي في مختلف تجلياته. «يجنح مارسيل موس إلى القول بسيطرة وقائع التربية، بهدف مفهوم العادة)الذي استعاره مارسيل موس من أرسطو، وأعاد بيير بورديو نمذجته(إلى لفت النظر إلى ما هو مستفاد، الذي يتجسد في الأجساد والأرواح متخذا شكل الاستعدادات الدائمة. تظهر هذه الاستعدادات نفسها في الحركات ووضعيات الجسم والإيمـاءات، والتعبير عن المشاعر، وحركة يد المحترف، وتقنيات الجسد، وإخراج الحياة اليومية بحسب تعبير أرفينغ غوفمان الجميل. ثمة قسم واسع من الحياة الاجتماعية والسيرورات المعرفية لا يمر إلا عبر اللغة، بل يصعب التعبير عنه بطريقة شفوية»(٦).

وإذا كانت المواسم في التاريخ المغربي هي حلقة الوصل بين المخزن وعموم الشعب، بين السلطان وعموم الراعية في الأدبيات المخزنية، فإنها لم تنفصل في المخيال الشعبي عن البركة والخير والنماء، كما لم تنفصل عن قدسية الرموز الوطنية، سواء كانت دينية أو سياسية أو اجتماعية وثقافية. ولهذا فاشتراك الموسم والمرسوم، في الجمع كما في الفرد، المواسم/ المراسيم هو اشتراك في الدلالة والخلفية على مستوى البنيات الأنثربولوجية للمتخيل. لذلك، فإذا كان الموسم مسرحة للاحتفال بالرموز، فإن المرسوم مسرحة لعقيدة سياسية، وترسيم لطقوس الحكم عبر ترسيم وإعادة إنتاج بنيات المتخيل، وقدسنة للرمز السياسي، الذي يكثف في شخصيته المتخيلة كل الرموز، وهو ما يجعل المواسم وصلا بين الديني والسياسي من جهة، وما بين الديني والاجتماعي من جهة ثانية. فحتى وإن كانت الطقوس أساساً تقام من أجل الآلهة، الصلحاء والأولياء، فإنهم بالنهاية يشيدون واسطة بين جمهور المؤمنين من الزوار والمتعبدين، «إن المتلقين المعلنين للطقوس قد يكونون الآلهة، أو العباقرة، أو الأجداد، إنهم ليسوا إلا وسطاء علاقة بين بني البشر، والطقوس لا تترك مجالا لتصنيفها بشكل كامل لا إلى الجانب الديني ولا إلى الجانب الاجتماعي ولا إلى النفسي ولا إلى الجمالي، إنها تنتمي إلى كل هذه المجالات، وهذا ما يفسر دون شك سلطة إغوائها غير العادية»(٧).

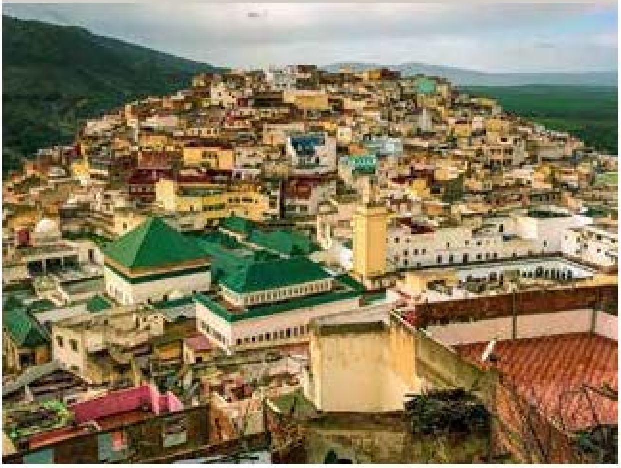
على المستوى التاريخي، ترجع جذور ظاهرة الصلحاء والأولياء إلى عهد بعيد، بيد أن مرحلة السعديين تعتبر المرحلة التي اشتدت فيها الظاهرة ارتباطا بالسياسي، بل وأصبحت جوهر التدين الشعبي المغربي، ولعلنا نجد في استثمار السلاطين المغاربة لطقوسية هذه الظاهرة وتوظيفها في تمتين العلاقة بالرعية خير دليل على أهميتها في المخيال الشعبي المغربي، وهو بالفعل ما وظفه بشكل بارع السلطان المنصور الذهبي الذي دام حكمه حوالي ست وعشرين عام، وهي من أزهى عهود المغرب والحكم السعدي رخاء وعلما وعمرانا وجاها وقوة، بحيث اتسعت خلاله رقعة الدولة فأصبحت تمتد إلى ما وراء نهر النيجر جنوبا، وبلاد النوبة المتاخمة لصعيد مصر شرقا، كما سعى السلطان الشريف لاستعادة الأندلس وغزو الهند.

إن مراسيم بيعة هذا السلطان وآخرين سوف يأتون من



بعده، لحالة نموذجية لتلك الطقوس التي يختلط فيها الديني بالاجتماعي والسياسي ، بحيث تتحول طقوسية البيعة نفسها إلى موسم سنوي- عرفي، شأنه في ذلك شأن المواسم الدينية التي اهتمت بإعادة إحياء بركة الصلحاء وتجديد الوصل الرمزي بهم.»فإذا ما اعتبرنا خطاب شرعنة حكم المنصور بمثابة سيناريو سياسي مثالي، وإذا ما اعتبرنا شارات ملكه بمثابة ديكورات «تقديسية» فإننا نستطيع أن نعتبر المراسم مَسْرَحةً لعقيدته الخليفية. ويستند هذا التطبيق على مجموعة من الألفاظ والحركات التي تمّت طقسنتها، وهي تلك الموروثة من التراث الإسلامي العريق، وذلك بهدف تعظيم شخصية السلطان وتأكيد مركزيته. كما كان لها أيضا وظيفة تجييش مخيال النخبة والعامة، وأن تأخذ بألباب الزائرين الأجانب، وأن تتجاوز في أبهتها الرسوم العثمانية. وفي مجتمع يميل إلى المشافهة وسيلة للتواصل كانت المراسم أيضا أداة إعلامية مثالية للنشر الفوري لعقيدة السلطان الشريف لدى أكبر عدد ممكن من الناس. فمن خلال رسوم مُطقسنة وآداب تعامل محبوكة كان السلطان الشريف يبحث عن إعادة إنتاج النظام الإلهي والنظام الاجتماعي بجعل نفسه المركز أو النواة التي يدور حولها مجموع الكون، بحكم أنه يُمثّل بفضل الهيبة الموروثة والورع الشخصي أداة الوصل بين العالم الأرضي والعالم الغيبي. كانت المراسم إذن ضربا من مسرحة الفضاء الاجتماعي للخلافة المتخيلة للمنصور، تلك الخلافة التي يجد فيها كل فاعل اجتماعي وكل فئة اجتماعية موقعها المثالي في نظام شبه إلهي. ولأنها لغة متعدّدة المعاني كانت المراسم استعراضا للقوّة بالمعنى الذي يُغذّي فيه السلطان الخوف والشعور بالحماية وذلك بفرض حضوره «المقدّس». وكان هذا الأخير يرمي إلى إظهار سلطته والمحافظة على إجلال الرعية وتنمية ولائها له. وعلاوة على ذلك، فإن الاحتفالات العامة والمواكب الرسمية كانت مناسبات تعيد السلطة الشريفة فيها التفاوض مع مختلف الفئات الاجتماعية ممثّلة في نخبها، عن طريق بناء نظام للتحالفات والامتيازات والتنازلات التي كانت تتجدّد دائما. وبذلك، كان للمراسم السلطانية وظيفة تجديد وإحياء الروابط بين السلطان ورعيته، وذلك فضلا عن إظهار الفخامة والعظمة. كانت المراسيم السلطانية تقام وفقا لرموز ثقافية في فضاءات مفتوحة يستطيع أكبر عدد ممكن من الناس بلوغها كما كانت تقام احتفالات في أماكن مغلقة أو شبه مغلقة بحضور جمهور كان يتم في الغالب انتقاؤه»(٣).

مولاي ادريس زرهون



من هذا المنطلق،لم تكن المواسم الثقافية ذات الطابع الديني بعيدة عن طابعها السياسي، وفق تلك الغنائية الإنشادية التي تبتغي الاحتفاء بالرموز في دلالتها الأنثربولوجية الواسعة، وما المراسيم السلطانية سوى تكثيف للموسم، باعتباره رمزاً تلخيصياً للهوية والانتماء. بهذا، ظلت الذاكرة الجماعية المغربية شديدة الصلة بإعادة إنتاج الذكرى بوصل الأجيال بعضها ببعض، وفق تشييد زمني مكثف وشديد الصلة بالمعيش اليومي للمغاربة. ولذلك، كانت المواسم في مختلف أبعادها وتجلياتها حلقة وصل بين هذه الأجيال على المستوى الزمني الدياكروني، وحلقة وصل بين الأجيال نفسها على المستوى السانكروني والمجالي. فالموسم الديني كان وما يزال حلقة وقبلة الزائرين والمتعبدين من

لم تكن المواسم الثقافية ذات الطابع الديني بعيدة عن طابعها السياسي،

مختلف الجهات والمجالات، كما كان جوهر رزنامة القبيلة وناظمها الطقوسي والزمني. ولهذا تحولت عدد كبير من المواسم إلى مهرجانات بتحول المجالات الترابية نفسها من مجالات مغلقة إلى مجالات مفتوحة، ومن مجالات قروية إلى مجالات حضرية، وتغيرت تجلياتها وأشكالها بتغير الثقافة من ثقافة الأذن إلى ثقافة العين، حيث أصبح للعين سلطان، مثلما أصبح للصورة سطوة.

إن المواسم التي كان يغلب عليها الطابع الفلكلوري المحض، وتنحصر حدودها بحدود القبلية التي تميزها، والولي الصالح الذي يقيم بها، تحولت في زمن الصورة اليوم إلى مهرجانات وطنية، بل إن بعضها اتخذ طابعا دولياً بعد أن عملت الصورة وتقنيات التسجيل والبث التلفزي والرقمي على تسويقها، وجلبت بذلك السياح والزوار من كل مناطق المعمور، خاصة من الجالية المغربية ببلدان المهجر، التي تُزَامن زياراتها مع موعد هذه المواسم/ المهرجانات، وأيضا السياح الأجانب المهتمين بالسياحة الثقافية والروحية، والتي ينظم أغلبها بين فصلي الربيع والصيف، كما هو حال بعض مهرجانات «التبوريدة» سواء في شرق المغرب أو في غربه. و«التبوريدة»، هذه الظاهرة الفروسية بامتياز، كانت إلى عهد قريب تجمع الاجتماعي والديني، مثلما تجمع السياسي والثقافي، دون فصل عن الاقتصادي، إذ لعبت المواسم دورا كبيرا في تحريك عجلة الاقتصاد القبلي والأسري في القرى المغربية. وهو الدور نفسه الذي باتت تلعبه المهرجانات التراثية، كباقي المهرجانات الحديثة في المدن أيضاً. ذلك أن الاحتفاء بموسم أحد الأولياء الصالحين يتم طقوسيا عبر تطعيمه فنيا وموسيقياً بشكل يصعب الفصل بين حدود الديني والاجتماعي والثقافي، وبطبيعة الحال، فتنظيم هذه المواسم والتي تحول بعضها إلى مهرجانات لا ينفصل عن السياسي كما سبق الذكر، طالما أن السياسي نفسه يتغذى من الذاكرة الجماعية ويحيل عليه دلالاته المرجعية وفق تكثيف رمزي يبتغي إعادة إنتاج وتجديد الشرعية السياسية. ولهذه الأسباب يتميز المغرب بطابع خاص في تدينه الشعبي، الذي لا ينفص على مستوى المعيش اليومي عن بعده الإنشادي، وهنا تستوي الطبقات والانتماءات الثقافية طبقة واحدة منسجمة على مستوى تمثلاتها للبركة وطقوسها الدينية والاجتماعية.

في هذا السياق، يمكن الإحالة مرجعيا على عدد من المهرجانات والمواسم التراثية، المرتبطة بظاهرة الأولياء والصلحاء، وعلى رأسها موسم «التبوريدة»، الذي هو احتفاء في الآن نفسه بظاهرة الصلحاء على المستوى الديني وبالفروسية على المستوى الثقافي والاجتماعي، وهي مستويات تضمر تمثلات خصبة وغنية حول مفهوم البركة والصلاح، ف»الولي يضر ويفيد القبيلة، وكراماته تثري سمعتها. وقد يكون رزقها الوفير بفضل دعواته التي لا تُرد. وهو دفين أرض القبيلة ويمكّنها من التموقع على الخريطة، مثل «جماعة خميس سيدي يحيى» في إقليم الخميسات، بحيث تنصب الخيام ليلة الجمعة، بمحاذاة سوق يقام على مقربةمن الضريح، حيث يباع اللحم والشمع والحلويات التي سيشتريها الزوار، فالحلوى تصير مباركة لمجرد أنها بيعت قرب الضريح. صباح السبت تنطلق ألعاب الفروسية ويصل أبناء القبيلة من المدن للمساهمة اقتصاديا في الموسم. تقف سيارات رباعية الدفع يقودها مهندسون وأطباء ويدخلون خيام أهلهم محمّلين بما لذ وطاب، ويقدمون الهدايا للحصول على البركة من حفدة الولي دفين الضريح. وبعد البركة يجري الاستمتاع بـ «الفنطازية». وكلما فخمت التاء طاءً، دل ذلك على الفخر بالحدث.يقدم الفرسان هدية نقدية لأحفاد الولي ويحصلون منهم على البركة، وهي شفوية. وتقدم البركة في الضريح أو في خيمة أمامه، تقع في نهاية ساحة الفروسية، وهي أرض محروثة تم رشها بالماء تقف في مبتدئها فرق الفرسان، كل فرقة تمثل قبيلة. ويقف حول الساحة آلاف المتفرجين ينتظرون انطلاق الرفقة، وتسمى أيضا «الصربة»، وهي تحويل وتفخيم

إن المواسم التي كان يغلب عليها الطابع الفلكلوري المحض، وتنحصر حدودها بحدود القبلية التي تميزها، والولي الصالح الذي يقيم بها، تحولت في زمن الصورة اليوم إلى مهرجانات وطنية

للسين في كلمة «السرب». تنطلق «الصربة» المؤلفة من حوالي عشرة فرسان يتقدمون بالتساوي. تمسك يد الفارس بالعنان وتمسك يده الأخرى «بالمدفع» وهو بندقية تقليدية محشوة بالبارود.. يحظى الفرسان الذين يقفون على الرّكاب بينما الخيل تجري بالإعجاب الأكبر. تدوي الزغاريد. الفروسية لحظة حاسمة في العام بالنسبة للفلاح. إنها الانسلاخ من ذهنية الفلاح حصّاد الشعير وراعي البقر للانتقال إلى ذهنية الفارس»(٣). وهي مناسبة لاسترجاع أمجاد أجيال المقاومة، التي جعلت من مادة البارود الشديدة الاشتعال آلية من آليات صد المستعمر وفق بطولات الفروسية التي ميزت المغاربة على مد العصور، كما هو حال الشعوب والأمم التي حولت الفرس من مجرد دابة من الدواب إلى رمز ثقافي وحضاري بامتياز. ومن هنا، اشتقت كلمة «التبوريدة» التي تحيل على الفروسية من مادة البارود نفسها.

تأسيساً على ما سبق تتصهر الطقوس الدينية في الفني والجمالي، وفي الاجتماعي والسياسي، بحيث يصعب تحديد أين يبتدئ الديني وأين ينتهي، وأين يبتدئ الاجتماعي والثقافي وأين ينتهيان. وعليه، تعد معظم المهرجانات التراثية امتدادا طبيعيا للمواسم الاجتماعية والدينية، بالرغم من التحولات المجتمعية التي عرفها المغرب مع عصر الصورة وانتصار ثقافة العين، وتعدد المهرجانات التي شملت مختلف مجالات الحياة الفنية، من الموسيقى والغناء إلى السينما والدراما، والمسرح. وفي ظل هيمنة مظاهر التحديث والعولمة على معظم المهرجانات، خاصة الفنية منها، تنبع الرغبة في إحياء المواسم والمهرجانات التراثية في الأساس من رغبة المغاربة في التأصيل للهوية والانتماء الحضاريين من جهة، ووصل الأجيال الحالية بماضيها وماضي أجدادها من جهة ثانية، خاصة وأن التراث في شقيه المادي واللامادي عنصر أساس من عناصر التماسك والوحدة الوطنية على المستوى الهوياتي، حيث ينصهر البعد الفني والجمالي في التاريخي، وحيث السجل الجسدي رمز تلخيصي للسجل الأنثربولوجي لهذه الهوية. ولذلك، عبر تكريس الهابتوس الجسدي وترويضه عن طريق فعل التربية، يتجدد هذا السجل الأنثربولوجي ويواصل تأثيره في الأجيال اللاحقة، بالرغم من هيمنة وسطوة فعل الكتابة والصورة، كأهم تجليات ثقافة العين. فالشفهي والتراث اللامادي ما يزال يمارس تأثيره على الهوية في مختلف أبعادها. وهو ما يعبر عنه مارك أوجيه و جان بول كولاين قائلين: «في كل الأحوال، إن قيام نظام تربوي يقوم





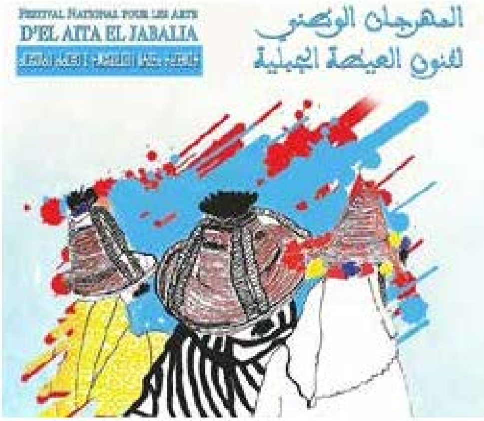
على الكتابة يحل محل استخدام الصور والأصوات قد طور قوانين الانتقال الثقافي، بحيث يصعب علينا أن نتخيل طرق التبادل أو الانتشار بمعزل عن التقنيات الكتابية. مع ذلك، فإن الشفهية والطقوسية ما زالت لهما مكانتهما إلى يومنا هذا حتى في المجتمعات الحديثة. في الدراسات المخصصة لوسائل الإعلام، جرى الحديث عن «التلفزيون الاحتفال» وعن «العودة إلى الإثنوغرافيا». (10)

موسيقى العيطة الجبلية من الدلالة اللغوية إلى السجل الجسدي

قبل أن تكون العيطة موسيقى للاحتجاج والانتصار على حد سواء، كانت تاريخيا احتفاءً بأصوات الجبال وساكنتها. إنها موسيقى للنداء، وبه تأسست صوتا يخترق حصار الطبيعة والمجال. لذلك، فهي موسيقى وثقافة شعبية ممتدة في التاريخ، تعبيراً عن قدرة الإنسان على التجاوز والحركة. فقبل أن تكون موسيقى العيطة بمختلف أصنافها وأشكالها، العيطة الحصباوية، الحوزية، المرساوية، الجبلية...إلخ احتجاجا ضد الاستعمار، فإنها كانت طقوسا احتفالية بالانتصار، الذي طور هذا الفن الأدائي ليتحول من مجرد موسيقى إلى غناء ورقص، خاصة العيطة الجبلية، وهو ما يجعلنا نسميها بالموسيقى الجبلية الراقصة، فهي عزف وأداء، غناء ورقص، والأكثر من ذلك، فهي طقس كرنفالي واحتفالي بامتياز.

إن العيطة الجبلية، هي نداء منطقة جبالة بشمال غرب المغرب، الذي يمتد من تاونات إلى طنجة مرورا بشفشاون، والقصر الكبير والعرائش ووزان، دون أن تكون حدوده المجالية مقتصرة على هذه المدن والأقاليم، لكون الإيقاع الذي تتميز به هذه الموسيقى، في تجوالها وترحالها، أصبح إيقاعا مُؤَسساً لكثير من الأشكال التراثية الأخرى، خاصة فيما يعرف بإيقاعات الهِيتْ، مثلما نجد ذلك في قبائل: البرانس، التولوغياثة بإقليم تازة، وهو إيقاع نابع من ترحالية صوت الطبل و«الغيطة»، التي تقتسم و«العيطة» الجذر الاشتقاقي المؤَسِس للهوية الصوتية لهذا الفن التراثي الأصيل، فـ«عيط» أي نادى، والمصدر «العياط، والعيطة» هو النداء، و«غيط»، أي عزف وأحدث صوتاً موسيقياً من خلال الغيطة، التي ليست في الأصل سوى الناي بعد تفخيمه، بحيث أصبح الناي قصبة أكبر من الناي. وهو تفخيم تصاعدي يعكس أنثربولوجياً الانتقال من الناي المعروف بمجال السهول والصحاري بكل ما يميزهما من انبساطية مجالية وامتداد مكاني، إلى الجبال والمرتفعات الدالة على السمو والصعود، وهو الصعود الذي يعدم الصوت وينتصر للصمت.

إن توسيع قناة الناي وتحويرها وتدويرها أسطوانياً هو مقاومة للصمت وانتصار للصوت. ولذلك، فالعيطة الجبلية على خلاف باقي أشكالها الأخرى تعتمد الطبل،« الطقطوقة»، بدل الدف أو البندير، لاختلاف في النوع والدرجة الايقاعية والصوتية، فالدف للمنخفضات والانبساط، والطبل للمرتفعات والجبال. ولذلك، فالأصول



الأنثروبولوجية لفن العيطة الجبلية، على المستوى الموسيقي الصرف هو الطقطوقة الجبلية، التي تطورت كثيرا وتلاقحت مع فنون موسيقية وأدائية أخرى ذات الامتداد التاريخي في السجل الثقافي اللامادي للمغرب.

من هذا المنطلق، تعتبر العيطة الجبلية، صوتا احتفاليا بالجسد الحركي في الجبال والمرتفعات، ومن هنا دلالة ارتباط العيطة لغةً واصطلاحاً بالسجل الجسدي الذي يقاوم الصمت والسكون بالاحتفال والاحتفاء، بالصوت والغناء، بحيث تصبح موسيقى غنائية وراقصة. ولأن العيطة هوية وأصل، فإن احتفاءها بالمعيش اليومي هو احتفاء باللباس اليومي وانتصار جسدي بالمكان. ومن هنا، فالسجل الحركي للعيطة الجبلية ينهل في الحقيقة من جسدانية المعيش اليومي لهذه المناطق، بحيث يصبح الرقص إيقاعاً لهذا المعيش الرمزي مرجعيةً ودلالةً. فالرقص حسب «جوديث حانا»، سلوك إنساني يتشكل من متواليات حركية وإيقاعية غير لفظية هادفة، ومنتظمة، تعتمد تلك المتواليات على إيقاع منتظم، وتتميز عن الأنشطة الحركية العادية، و«للرقص قيم جمالية وحمولة رمزية عميقة من حيث الزمان والمكان والجهد - خلافًا للأنشطة البدنية المعتادة. بهذا المعنى، فالرقص نشاط عضوي ووجداني معقد، مؤطر ثقافيًا، ومُنمط اجتماعيًا.» (Hanna, L. Judith 2010: 222)(11). ولهذا، فالعيطة في بعدها الراقص، هو تكسير لنمطية المعيش اليومي وروتينه، وخطاب فني يُرَمِّز إيقاعات هذا اليومي بين الأفراح والأحزان، بين المناسبات والمواسم، بين الطبيعة والإنسان. «إن الرقص يمثل حركات منتظمة ترتبط بمقاصد ومعانٍ إنسانية واعية، إنه يمثل خطابًا غير لفظي، وتعبيرًا مرئيًا عن قضايا وقيم ومضامين اجتماعية ورمزية، يتم فهمه من خلال البناء الثقافي والسياق التاريخي للمجتمع». (Blacking, John 2018: 93)(12)

مهرجان العيطة الجبلية بين التعدد الإثني والثقافي والوحدة الفنية

إذا كان التعدد اللغوي والثقافي عموما، هو مصدر غنى المغرب وثرائه، وكانت لكل منطقة لغوية طبيعتها الثقافية والفنية، فإن الفنون التراثية المغربية جامعة للتعدد وموحدة للاختلاف في سياق الغنى الأنثروبولوجي للمكون اللامادي، بيد أن العيطة الجبلية، تعد من أبرز ملامح وتجليات هذا التلاقح والانصهار مجالياً وإنسانياً، ثقافياً واجتماعياً. فالجبال والمرتفعات في المغرب تتعدد لهجاتها ولغاتها بين المكونين العربي والأمازيغي، دون إمكانية فصلهما عن باقي المكونات الثقافية الأخرى، الشيء الذي يتضح بقوة من خلال التلاقح الأمازيغي- العربي في مختلف مكونات العيطة الجبلية، فمقابل الانسجام والتعالق على مستوى الأدوات الموسيقية، خاصة الطبل، الغيطة، الدف، فإن الأداء اللغوي يتعدد ما بين العربية والأمازيغية، دون أن ينال هذا التعدد من جمالية وانسجامية فن العيطة الجبلية، وهو ما يتضح من خلال مشاركة عدد من الفرق المختلفة لهجاتياً ولغوياً في مهرجان تاونات للعيطة الجبلية على امتداد دوراته السابقة. وعلى سبيل المثال لا الحصر، نذكر بعض الفرق المشاركة في الدورة الثامنة التي نظمت ما بين 22 و 24 يوليوز 2019: فرقة محمد الكوشي، فرقة وفاء العسري، مجموعة عبد اللطيف الخمسي، الحضرة الشفشاونية خيرة افزاز، وفرقة عبد العزيز أحوزار، وفرقة المختار الجنحي، وفرقة حجي السريفي، ومجموعة طيور الجبال للتراث، والتي توضح التمازج الإثني واللغوي، مثلما تعكس التمازج الجنسي بين الرجال والنساء، خاصة وأن لهذا الفن فرقا نسائية أيضاً. ومن هنا، وللأهمية التاريخية، التراثية والفنية للعيطة الجبلية، بات من الواجب علينا حكومة ومؤسسات مجتمع مدني تنشط في المجالين الثقافي والفني، العمل على تضمين هذه الموسيقى في التراث العالمي اللامادي التي تسهر عليه منظمة اليونسكو، مثلما أوصت بذلك الندوة التي نظمت خلال الدورة الثامنة للمهرجان، مع إيلاء المزيد من العناية والاهتمام

الأكاديميين والجامعيين بهذا الفن التراثي الأصيل.

مهرجان العيطة الجبلية بتاونات ورهان السياحة الثقافية

لم يعد خفيا ما للسياحة الثقافية اليوم من أهمية في دعم مصادر التمويل والتنمية المحلية والوطنية ومنابعها على حد سواء، خاصة وأنها باتت تعد أحد دعامات وأسس الاقتصاديات العملاقة في العالم، لما لها من دور محوري في الازدهار التجاري والخدماتي من جهة، وتدعيم عدد كبير من القطاعات الاقتصادية ذات الصلة بالجانب الاجتماعي من جهة أخرى، بشكل يجعلها رافعة أساسية للتنمية البشرية المستديمة. ذلك أن السياحة لم تعد مجرد سفر ورحلات تبتغي اكتشاف العوالم الأخرى، بكل ما يرتبط بذلك من متعة واستجمام، بل أصبحت صناعة قائمة الذات، خاصة بعد تحولها إلى تخصص علمي تلتقي حوله عدد من التخصصات من مَجَالَت مختلفة، من اقتصاد، علم الاجتماع، علم النفس، أنثربولوجيا....الخ.

لقد تعددت مجالات هذه الصناعة، واغتنت بعدد كبير من الدراسات والأبحاث، التي راهنت على تثمين روافد الاقتصاد الاجتماعيوإغنائه، وتلبية الحاجة الملحة للطلب الاجتماعي على الشغل، بشكل جعل السياحة أحد أهم أبرز القطاعات الخدماتية في العالم، وهو ما مكنها من تشغيل عدد كبير من اليد العاملة المتخصصة، وغير المتخصصة، وإن كانت البلدان ذات الاستقطاب المفتوح للسياح، من قبيل فرنسا، إسبانيا، ألمانيا، بريطانيا،سويسرا، الولايات المتحدة الأمريكية...الخ، قد جعلت من هذا القطاع أحد مداخل تأهيل اليد العاملة الخدماتية وفق حاجيات نوعية لا يمكن الولوج إليها إلا عبر تخصصات معرفية وجامعية، حيث تشكل معاهد السياحة والتكوين في القطاع الفندقي وما يرتبط به من مجالات تمتد من الثقافة والتراث إلى التدبير والاقتصاد بشكل عام. وهو ما يشكل تحديات كبيرة على المغرب وعموم العالم العربي في أفق تأهيل قطاعه السياحي، وتحويله من مجرد قطاع خدماتي بسيط إلى صناعة قائمة الذات، وهو ما تسعى إليه عدد من وزارات السياحة في المنطقة والمؤسسات ذات الصلة، من قبيل معاهد الفندقة والسياحة.

إذا كان التعدد اللغوي والثقافي عموما، هو مصدر غنى المغرب وثرائه، وكانت لكل منطقة لغوية طبيعتها الثقافية والفنية، فإن الفنون التراثية المغربية جامعة للتعدد وموحدة للاختلاف في سياق الغنى الأنثربولوجي للمكون اللامادي

إن تأهيل السياحة وجعلها صناعة وقاطرة للتنمية، خاصة في عدد من البلدان السائرة في طريق النمو، والتي تعدم إمكانيات كبيرة للإقلاع الاقتصادي المبني على الصناعات الثقيلة، يقتضي استثمار كل الإمكانيات الطبيعية والبشرية والثقافية واستغلالهابشكل علمي دقيق، خاصة وأن السياحة الثقافية، تعد اليوم من أبرز اختيارات السياح في العالم. ولهذا تشكل المنطقة العربية، على مستوى هذه المحددات الثقافية والطبيعية، قبلة بارزة ومتميزة في سوق السياحة العالمي، وهنا يعدالمغرب، فيما يخص المكون التراثي والحضاري في عمقه التاريخي،والبنية الثقافية الحاضنة للتنوع في اللغات واللهجات والاختلاف الثقافي من وجهة نظر أنثربولوجية، وتعدد مستويات الخريطة الطبيعية والمناخية، على المستوى الجغرافي، مثالا ونموذجا يحتذى به، والمثال، هو تحويل مهرجانات تراثية وثقافية من بعدها المحلي والوطني إلى بعدها العالمي، وبما أن التراث اللامادي يعد أهم مكون من مكونات السياحة الثقافية والفنية، فإن مختلف أبعاد مهرجان العيطة الجبلية، ومجالها الممتد من تاونات إلى الشمال الغربي وصلا بمدن أخرى من قبيل فاس وتازة...إلخ، كفيل بتشكل قاعدة سياحية ثقافية ذات استراتيجية كبيرة في جلب السياح الراغبين في الاستمتاع بتلاقح الثقافة والطبيعة في تعدد مكوناتهما، خاصة لما يزخر به إقليم تاونات من مؤهلات طبيعية رائعة، من غطاء نباتي شديد التنوع والغنى، مثل غابة الودكة بجماعة ودكة، وغابة

ضمن هذا التعدد الغني من المؤهلات الثقافية والأيكولوجية والثقافية، يمكن لمهرجان العيطة الجبلية، أن يشكل مناسبةً لجلب السياح داخليا وخارجيا، وفرصةً لتسويق منتوجات الإقليم الثقافية والطبيعية، وهو بهذا مدعو إلى انفتاحه على فرق موسيقية وتراثية دولية وعالمية، قصد تعريف العالم بهذا التراث الفني الأصيل

إفرانالتي تطل على سد الساهلة،إلى جانب عدد مهم من البحيرات والمنابع المائية، التي تمتد من منطقة بوعادل إلى الجبال الغنية بالأشجار والنباتات والطيور، والتي تشكل مجالا شديد الغنى إيكولوجيا، بحيث تنشد حملات الصيد والقنص الموسمية، والتي تعد نقطة غنى مجالية يمكن استثمارها سياحياً. ناهيك عن انتشار الكهوف في المنطقة، من قبيل كهف سيدي علي بن داود، وكهف أعروس بسيدي المخفي...إلخ.ومن الغنى الطبيعي والإكولوجي، والذي يشكل كنزا إيكولوجيا ثمينا يحق للمغرب استثماره والعناية به وصيانته افتخاراً، إلى المكون الثقافي التاريخي الذي يشكل مصدراً مهما من مصادر تثمين السياحة الثقافية وغناها، نجد أن إقليم تاونات غني جداً بالمآثر التاريخية، ذات الحمولة الثقافية الكبيرة، ومنها عدد من القلاع الشاهدة على عظمة المغرب وامتداده التاريخي والبطولي، والذي يضمر خلفيات ومرجعيات غناه الثقافي والهوياتي، ومن بينها: قلعة أمركو، قلعة تامودي، قلعة مزيان، قلعة صدينة، قلعة أولا أحمد، قلعة زاوية أسلاس، قلعة تاورطة، قلعة أولاد يخلف...إلخ.

ضمن هذا التعدد الغني من المؤهلات الثقافية والأيكولوجية والثقافية، يمكن لمهرجان العيطة الجبلية، أن يشكل مناسبةً لجلب السياح داخليا وخارجيا، وفرصةً لتسويق منتوجات الإقليم الثقافية والطبيعية، وهو بهذا مدعو إلى انفتاحه على فرق موسيقية وتراثية دولية وعالمية، قصد تعريف العالم بهذا التراث الفني الأصيل، وهو ما يقتضي تأهيل المنطقة سياحياً حتى تصبح قبلة للسياحة الثقافية والإيكولوجية، بحيث يكون الموعد السنوي لمهرجان العيطة الجبلية مناسبة لتسويق تاونات والمناطق الجبلية للشمال الغربي للمغرب سياحياً.

الأبعاد الأنثربولوجية لمهرجان فن أحيدوس

يعتبر أحيدوس فناً شعبياً جماهيرياً ميز الثقافة الأمازيغية منذ قرون، باعتباره فنا يضمر دلالات أنثربولوجية تحيل على المجال والإنسان، وعلى التاريخ والجغرافيا. إنه نتاج تحالف وتعالق اعتبارات وشروط ممتدة عميقا في التاريخ؛ لكن الأهم هو أن أحيدوس الذي لا يمكن بأي حال من الأحوال اختزاله في مجرد رقصة أو غناء، هو بنية ثقافية قائمة الذات، ضمن بنيات الثقافة الأمازيغية. ولذلك، فهو بالأساس رؤية للعالم والأشياء والناس.

ظهر فن أحيدوس في منطقة الأطلس، الأمازيغي الأصل، المتوسط والكبير، مرتبطاً على مستوى المجال بالأرض ارتباطا طبوغرافياً، حتى وإن كان شديد الصلة بالجبل، بكل ما يحيل عليه من رمزية للسمو والعلو، وهو بذلك فن للطبيعة وبها يحيا. إنه وليد تناسق جمالية الطبيعة بأنهارها، وروابيها، بوديانها وأشجارها، بحيث يمكن الحديث عن خاصية أساسية تميز هذا الفن الأصيل هو تعالق الثقافي بالطبيعي، وفق سمفونيةالانسجام، فهو صوت وغناء وحركة وجسد، يحاكي حركية الإنسان الأمازيغي في المجال، وفق إيقاعات تنسجم وطبيعة هذه الحركة على مستوى المجال. إن أحيدوس فن المعيش اليومي، وليس ترفاً فنياً إبداعياً يتعلق بالمناسباتية، إذ يحتفل الأمازيغ بالأحيدوس على امتداد الأطلس المتوسط بكل الأفراح والمناسبات: الأعراس، العقيقة، بما في ذلك المناسبات الزراعية، المتعلقة بجني المحاصيل وحصدها. ومن هنا. فالشكل الدائري لأحيدوس قبل أن ينتقل في بعض المناطق إلى الشكل نصف الدائري هو استيعاب لزمنية وجودية، تحتفي بالعود الأبدي. إن النهاية والبداية سيان في التقليد الأمازيغي، كما هو شأن الفنون الأصيلة

والتاريخية التي تميز البدايات في التقاليد الشعبية. هكذا، يصير أحيدوس وبعيدا عن دلالته السيميولوجية في المعجم الحربي، مندمجا بشكل بنيوي في المعيش اليومي، وهو معيش لا ينفصل عن البناء والتشييد، في بعديهما المادي والرمزي والمعنوي.

ضمن المنطلق الدائري نفسه وعلى مستوى دلالاته الأنثربولوجية، يصعب الحديث والتأريخ لأحيدوس، دون استحضار أبعاد هذا الفن في المقاومة والحرب والدفاع عن النفس، بشكل يجعله فنا حربيا، أو لنقل فنا يحتفي بالانتصارات في الحروب. ولذلك، فالتحليل السيميائي للبعد الاستعراضي والفرجوي لهذا الفن يقودنا إلى استحضار وضع القبيلة في مواجهة الخصوم، بحيث تحيل سيميائياً على توحد القبيلة بكل أفرادها، دون استثناء شيباً وشباباً وراء زعيمها، «الأمغار» والقائد الحربي، دفاعا عن وحدتها وكرمها وشرفها. فإذا كان هذا الفن يحتفي بالحب والحياة في لحظات السلم عبر مختلف المواعيد والأفراح والمناسبات، فإنه في زمن الحرب كان يشكل تمثيلا دلاليا على المقاومة.

الجنسانية الأمازيغية وانفتاحية أحيدوس

يعتقد الباحثون في علم الاجتماع والأنثربولوجيا انطلاقا من دراساتهم لمختلف المناطق الأمازيغية، خاصة بمنطقتي الأطلس المتوسط والكبير، أن الحضور الأنثوي في المتخيل الأمازيغي حضور بنيوي، ومؤسس للمعيش اليومي في أبعاده المتعددة، بحيث تعتبر الثقافة الجنسانية الأمازيغية ذات ميزة انفتاحية على مستوى اشتغال النوع أو الجندر. ومن هنا فالدائرة الأحيدوسية لا تكتمل إلا بحضور المرأة، ولا يغلق القوس إلا بحركاتها المحددة للإيقاع صوتا وحركة وأداءً واستعراضاً. ضمن هذا الأفق، يُعد التشكيل الدائري لأحيدوس تشكيلا ثنائيا متعددا، فإلى جانب كل رجل هناك امرأة، وبين كل رجل ورجل هناك امرأة، ولا صوت يعلو فوق صوت الآخر، إلا من أجل خدمة الإيقاع الذي ليس بالنهاية سوى إيقاع الحياة اليومية نفسها. ولذلك، فالإيقاع الثنائي السالف الذكر هو إيقاع فني وجمالي يجعل المعيش اليومي الأمازيغي معيشاً للإنصاف والمساواة والتكامل، بعيدا عن كل الأطر الأيديولوجية لإنتاج وتكريس الهيمنة الذكورية والفحولة المتخيلة. ومن هنا تأتي أهمية العناية والتثمين بهذا الفن الأصيل لإعادة الاعتبار لمجموعة من القيم المدنية والحداثية، التي نجد أن أحيدوس،إلى جانب عدد من الفنون الشعبية الأخرى، كان سباقا إلى المناداة به فنياً. ولذلك، فالأحيدوس فن يدخل في سياق المقاومة الثقافية ضد الغلو والميز الجندري وكل أشكال الحيف تجاه المرأة التي باتت تجتاح مجتمعاتنا في العقود الأخيرة.

إن الأبعاد الأنثربولوجية التي تختزنها الظاهرة الفنية الأحيدوسية، خاصة مع الانتشار الكبير الذي عرفته مع المايسترو «الرايس موحى والحسين أشيبان»، جعلت الرئيس الأمريكي «رونالد ريغان» يمنح أشيبان لقب المايسترو، وهو ما كان تدشيناً أولياً للعالمية التي تمتع بها الراحل، ومن خلاله هذا الفن الأصيل، الذي حضر وشارك ممثلا للمغرب في أزيد من 150 كحفلاً دولياً، ناهيك عن



التكريماتوالإحتفاءات والأوسمة، التي يأتي على رأسها، وسام الفنان العالمي الذي منحته للمايسترو ملكة بريطانيا سنة 1981.

أحيدوس ورد الاعتبار للموروث الثقافي الأمازيغي وتثمينه

إذا كانت الثقافة قد تحولت من مجرد رأسمال رمزي يعكس هوية وتاريخ كل مجتمع ودولة على حدة، ضمن أفق تثبيت مفهوم السيادة الوطنية، إلى رأسمال مادي قابل للتسويق الاقتصادي، الذي يدخل في سياق الصناعات الثقافية التي باتت أحد أهم موارد الدول العظمى، ناهيك عن دورها كمدخل للتنمية البشرية المستديمة، كما أقرت بذلك العديد من القمم والمؤتمرات الدولية، التي لم يغب عنها المغرب مشاركة وتوقيعاً، فإن تثمين الموروث الثقافي المغربي الأمازيغي لن يتم إلا عبر وصله بالصناعات الثقافية والفنية، ونقله من مجرد ذاكرة جماعية وطنية إلى صناعة ثقافية قائمة الذات، من خلال وصل مجموع الإنتاج الثقافي المرتبط بالتراث في شقيه المادي، بتراثنا اللامادي الذي يجد تمظهراته وتجلياته المتعددة الغنى والتنوع في الموسيقى وكافة الفنون المشهدية، وهي تجليات تجاوزت بعدها الإقليمي الصرف إلى أبعاد جهوية، وطنية،عربية، ودولية.

في هذا السياق، يأتي مهرجان أحيدوس ليعزز الغنى الفني والثقافي لتثمين تراثنا اللامادي وربطه بالتنمية المستديمة من جهة، وجعله رافعة للصناعة الثقافية من جهة أخرى، ضمن أفق استراتيجي يبتغي تقوية هويتنا الوطنية، بنقل مورثنا المادي واللامادي من جيل إلى آخر. ولذلك، وبعد أن وصل مهرجان أحيدوس إلى دورته التاسعةً عشْرةً، والتي عملت وما تزال وزارة الثقافة والاتصال المغربية على تمتيعه بكل الدعم والتشجيع، وكل الفاعلين من مختلف المجالات، وجب استحضار عدد من الآليات العملية لتثمين وصيانة هذا الموروث الفني والثقافي، خاصة وأن معظمه ينتمي إلى الثقافة الشفهية، التي ستكون عرضة للخطر، بفعل سيرورة الأجيال وفعل التاريخ في ظل العولمة.

الأبعاد والدلالات الأنثربولوجية لمهرجان عبيدات الرما

يعد فن عبيدات الرما إلى جانب عدد هائل من الفنون الشعبية، من قبيل كناوة، العيطة، التبوريدة، الطقطوقة الجبلية...إلخ من أهم الموارد الثقافية الكبرى للمغرب الذي يزخر بتعدد ثقافي وفني أصيل، وهو في ذلك يتوفر على رأسمال ثقافي وحضاري فريد من نوعه في منطقة البحر الأبيض المتوسط،وعموم شمال إفريقيا، وهو تعدد نابع من الموقع الجيو- استراتيجي الذي لعبه المغرب، وما يزال في تلاقح الحضارات والثقافات واحتكاك مواردهما ومصادرهما الفنية والثقافية، مما يؤهله كي يصبح أحد أهم الوجهات السياحية والثقافية والفنية، خاصة في كل ما يتعلق بغنى موروثه اللامادي. وليس غريبا أن يخصص ملك البلاد الكثير من خطاباته ورسائله الموجهة لعدد من المؤتمرات والقمم والملتقيات لتثمين هذا الموروث، باعتباره رأسمالا لا يقل أهمية عن الرأسمال المادي. وضمن هذا الأفق، يأتي مهرجان عبيدات الرما، الذي بلغ دورته التاسعة عشرة هذه السنة، ليبسط استراتيجية المملكة في ربط رأسمالها الثقافي المادي باللامادي، بالتنمية المستديمة من جهة، وجعلها رافعة للصناعة الثقافية من جهة أخرى، ضمن أفق استراتيجي يبتغي تقوية هويتنا الوطنية، بنقل مورثنا المادي واللامادي من جيل إلى آخر.

ضمن هذا السياق، تسعى وزارة الثقافة والاتصال، قطاع الثقافة، إلى العمل على تثمين هذا المـوروث اللامادي، وإدماجه في شبكة الإنتاج الثقافي الواسعة، عبر تحويل موارد هذه الثقافة ومصادرها من مجرد ذاكرة جماعية وطنية إلى صناعة ثقافية قائمة الذات من خلال وصل الأجيال والمناطق والمجالات، فنيا وثقافيا، بحيث أصبح مهرجان عبيدات الرما، ليس مجرد لقاء سنوي للاحتفال والاحتفاء بهذا الفن ورواده، بل أصبح مناسبة لتطويره وتثمينه عبر عدد من الآليات والوسائل، والتي نجد على رأسها تشجيع الفرق الفنية لعبيدات الرما في مختلف مناطق ومجالات جهة خنيفرة بني ملال، والعمل على انفتاح المهرجان على الجامعات والباحثين من أجل مزيد من البحث والتنقيب عن درر هذا الفن الشعبي الأصيل، وهو ما توج في الدورة الأخيرة، بإصدار كتاب جماعي حول عبيدات الرما، بعنوان: «عبيدات الرما بالمغرب بين الفني والمعرفي».

مهرجان عبيدات الرما من فن محلي إلى مهرجان وطني



المهرجان الوطني لعبيـــدات الرما

تعتبر سنة 2002، سنة مفصلية في تاريخ عبيدات الرما، إذ ابتداء من هذه السنة، وتطبيقا للاستراتيجية الوطنية الكبرى في العناية بالتراث اللامادي والثقافة الشعبية بالمغرب عموما، تنفيذا للتوجيهات الملكية الكبرى، سوف تتحول عبيدات الرما، من مجرد ظاهرة فنية شعبية، ذات الارتباط بمجالات جهة بني ملال خنيفرة وتحديدا بمنطقة خريبكة وتادلة وواد زم وجوارتها المجالية، بكل ما يختزنه من عمق تاريخي وأنثربولوجي شديد الصلة بالموروث اللامادي للمغرب، إلى فن شعبي مغربي بات ينتقل من مجاله الأصلي إلى مجالات ترابية أخرى، بحيث يمكن الحديث أنثربولوجيا عن انشارية مدينية وحضرية لهذا الموروث التراثي، خاصة في الحفلات والأعراس بمختلف ربوع البلاد، ليصبح له مهرجان سنوي سرعان ما حظي بالرعاية السامية، التي بفضلها استطاعت وزارة الثقافة والاتصال قطاع الثقافة، أن تمنح لعبيدات الرما فرصة التألق والتطور والنجاح.

ضمن هذا الأفق، ونتيجة ربط هذه الظاهرة الفنية والتراثية بالبحث الجامعي والتدوين الثقافي، تحولت من مجرد ذاكرة شفهية تاريخية إلى ذاكرة جماعية حية، بات للحاضر وقعه في تطويرها وتنميتها، خاصة وأنها تترجم في العمق هوية تاريخية وثقافية شديدة الأهمية والخصوصية. وهو ما كان الفضل فيه للندوات العلمية التي كانت تنظم خلال كل دورة من دورات المهرجان، بحيث ارتبطت عبيدات الرما بالنقد الجمالي والفني، بكل ما يرتبط بذلك غنائيا بما هو شعري وإيقاعي، وهو ما مكن من تدوين عدد من القصائد المغناة، والتي ظلت إلى عهد قريب مجرد موروث شفهي، كما كان لتدوين هذه الفرجة الفضل في إعادة الاعتبار لعدد من الشيوخ والفنانين الشعبيين الذين طوروا عبيدات الرما عبر مختلف العقود، خاصة في التاريخ الحديث والمعاصر. وهو ما قام به عدد من الباحثين والجامعيين المغاربة، سواء المنتمين للمنطقة، أو آخرين أشرفوا على بحوث جامعية تهم عبيدات الرما، مثلما الحال بالنسبة إلى الباحث الراحل علال ركوك بجامعة محمد الخامس بالرباط.

إن مهرجان عبيدات الرما، في تأكيده على أهمية هذا الفن الأدائي والفرجوي والغنائي، والذي تتوحد من خلاله عدد من الفنون الأدائية والاستعراضية، والتي تعكس قدرة المغرب الثقافية على مزج واستلهام كل الفنون والثقافات، يأتي كرغبة ملحة لرد الاعتبار للهوية الثقافية الشعبية في مختلف أبعادها الدلالية والتداولية، وتثمين الهوية الوطنية التي تمتد عميقا في التاريخ الفني لهذا البلد الذي بات حريصا اليوم أكثر من أي وقت مضى على صيانة الموروث الفني اللامادي من الاندثار والزوال في زمن معولم بشدة.

لقد كان للمهرجان الذي تشرف على تنظيمه وزارة الثقافة والاتصال، قطاع الثقافة بجهة بني ملال خنيفرة، فضل كبير في تسويق عبيدات الرما ثقافيا، مغربيا ودولياً، بحيث تمكنت مختلف الفرق التي تنتمي مجالياً لهذه الجهة من المشاركة في عدد من اللقاءات والمهرجانات والمواعد الثقافية والفنية بمختلف دول العالم، إذ منذ 2002، لم تتوقف حركة المشاركة الفنية لهذه الفرق دوليا، خاصة عبر مساهمة ودعوات مغاربة العالم، وبهذا، أصبح المهرجان واحدا من الاختيارات والرهانات الكبرى لوزارة الثقافة في تثمين التراث الموسيقي المغربي وصيانته، مما

عبيدات الرما، من مجرد ظاهرة فنية شعبية إلى فن شعبي مغربي بات ينتقل من مجاله الأصلي إلى مجالات ترابية أخرى

جعل عبيدات الرما كظاهرة فنية وثقافية تراثية تتخذ أبعادا وطنية، تقوت واغتنت بفضل تسويقها إعلاميا عبر الصحافة المكتوبة، والسمعية البصرية، والتي تمكنت بفضله من المشاركة أيضا في عدد من المهرجانات الثقافية والفنية الأخرى، ناهيك عن تمثيل المغرب في تظاهرات فنية وموسيقية بالبلدان الأوروبية وباقي دول العالم.

عبيدات الرما من الهوية البصرية إلى السجل الثقافي

إن عبيدات الرما ليست مجرد مجموعات موسيقية غنائية وفنية، اجتمعت هكذا بدون توليف ولا رابط ثقافي، بقدر ما هي جماعة غنائية شعبية تعكس «النحن» في مفهومه التراثي. ولذلك، فإن هذه المجموعات تعكس في العمق هوية وسجلاً جسدياً يتجاوز البعد الحركي، كما هو متمثل في الرقص، والعزف، والضرب على الدف أو المقص إلى استعراض اللباس، باعتباره هوية بصرية، وترميزا لعادات الاستهلاك والحياة. وإذا جاز لنا استعارة المنطق التحليلي لماري دوغلاس، فإننا سنعتبر هذا الفن التراثي الأصيل أحد الطرق الرمزية لحفظ الانتماء والهوية، فعادات الاستهلاك تعتبر في ميدان الغذاء والسكن واللباس والزينة والتسلية والموسيقى عناصر قوية في الانتساب إلى جماعة أو إثنية[13]. فنمط ارتداء الملابس لدى شعب من الشعوب يُعد محددًا جوهريًّا للانتماء إليه، فمن أجل الانضمام إلى جماعة أو شعب يجب أن يحظى المرء بالتزكية التي يمنحها هذا الشعب أو (تمنحها) هذه الجماعة من خلال احترام عادات الاستهلاك، ومن بينها اللباس. ولهذا، فإن الفرق الغنائية الشعبية والتراثية هي جماعات تنوب عن «النحن» الاجتماعي في نقل وصيانة عادات الاستهلاك والضيافة واللباس، وليس هناك من يحمي أركان الهوية الجماعية أفضل من هذه المجموعات. فعبيدات الرما مثلها مثل باقي المجموعات والفرق التراثية بالمغرب، هي في العمق تعبير عن «النحن» الاجتماعي الحاضن لهوية بصرية وثقافية تمثل مختلف الأشكال السيميولوجية الدالة على الانتماء إلى الجماعة.

إنهم يحافظون على طرق إعداد الشاي وفق التقاليد المغربية الأصيلة، في الحفلات التي يقيمونها أو يشاركون في إحيائها، مثلما يحافظون على لباس المنطقة وعاداتها في الهندام، فاللباس الموحد لأعضاء المجموعة هو تكثيف لمختلف اللحظات المشكلة للمعيش اليومي، خاصة في لحظات الاحتفاء والفرح. إنه لباس احتفالي بامتياز، فالجلباب بمختلف الألـوان والتطريزات والتوشيات، والمخطط عمودياً، هو اللباس التقليدي المزدهر بالمنطقة والعاكس لهويتها، والسلهام الذي يرتديه رئيس المجموعة الغنائية لعبيدات الرما، هو رمز تلخيصي للهيبة والوقار اللذين يحظى بهما الزعيم والكبير في «الجماعة». ومن هنا يتأسس اللباس كما الموسيقى على تشفير ثقافي لخطاطة التواصل في المنطقة.

ضمن هذا الأفق، تؤكد «ماري دوغلاس» أن العلاقات القائمة بين الاستهلاك والهوية تعتبر واحدة من المعلومات المرتبطة بالثقافة. ومن ثمة، فإن اللباس كوسيلة اتصال غير كلامية تعتبر من بين أبعاد التنظيم الاجتماعي فيما يخص معايير الفرز والانتماء إلى الجماعة. إن الزى التقليدي كوسيلة للاتصال الرمزي، يختزل ثقافة كامنة لا تنفصل عن رؤية الأهالي للزمن والمكان؛ إذ أن لكل زمن ومكان تشكيلة من الملابس: قميص، قفطان، منصورية، عمامة، جلباب، سلهام، بلغة...إلخ . وهكذا تشتغل عبيدات الرما على صيانة هوية بصرية تميز المنطقة عن باقي المناطق أكيد، لكنه تمييز يدخل في سياق الغنى والتعدد الذي يجعل من المغرب مضيافاً بتعدد أشكاله الثقافية والفنية[14].

إن الأدوات والآلات الموسيقية التي توظفها مجموعات

إن الزى التقليدي كوسيلة للاتصال الرمزي، يختزل ثقافة كامنة لا تنفصل عن رؤية الأهالي للزمن والمكان؛ إذ أن لكل زمن ومكان تشكيلة من الملابس: قميص، قفطان، منصورية، عمامة، جلباب، سلهام، بلغة...إلخ

إن البحث التاريخي في ذاكرة المجتمعات والشعوب والدول، بحث مضن، ولا يكتمل، كما تؤكد على ذلك مدرسة الحوليات الفرنسية، وما تلاها من مناهج وتقنيات الأرشفة والتوثيق والتأريخ، إلا بالعودة إلى الشفهي، وكافة مكونات التراث اللا مادي

عبيدات الرما على امتداد جهة بني ملال-خنيفرة، وكذلك على مستوى عدد من مدن المملكة، هي في العمق إرث مادي في أبعاده المباشرة، ولامـادي في أبعاده الرمزية، فالتعريجة، المقص، طلقة المكحلة، حوافر الخيل، تعكس على مستوى البنيات الأنثربولوجية للمتخيل المغربي ربطا للمجال في أبعاده الجغرافية بالتاريخ والثقافة والإنسان، وانعكاس رمزي للفلاحة والزراعة والصيد، وتوظيف فائق الروعة للفرجة والفن في التأصيل للهوية في أبعادها الغنية بالاختلاف والتعدد. فالبلغة المصنوعة من الجلد، السروال القندريسي، الجلباب، الرزة، الشكارة....إلخ، كلها مكونات ثقافية لسجل مغربي حافل بالتميز، وممتد في التاريخ الذي يعكس مدى تجذر هذا التراث الأصيل في الذاكرة الجماعية للمغاربة، ولعلنا نجد في التضحيات الجسام التي قام بها سكان الجهة في مقاومة الاستعمار خير دليل على ذلك، خاصة إذا علمنا أن ذاكرة عبيدات الرما تزخر بالعديد من النصوص الشفهية التي تغنت بمقاومة الاحتلال والاستعمار، كما تشهد على ذلك الكثير من الأمثلة من شيوخ هذا الفن، والذين عرفوا تاريخياً بوطنيتهم وغيرتهم ودفاعهم المستميث عنه([15]).

خاتمة:

بكل تأكيد، وكما سبقت الإشارة إلى ذلك، تتجاوز عبيدات الرما، والعيطة وأحيدوس...إلخ، البعد التاريخي والجغرافي، لتشكل بالنهاية ذاكرة جماعية حافلة بالكثير من عناصر الانتماء والهوية، ولذلك، فالمهرجانات التي تعهدت بتنظيمها وزارة الثقافة والاتصال، قطاع الثقافة منذ حوالي عقدين من الزمن، والتي تحظى بالرعاية الملكية، خطوة جبارة في سياق توثيق هذه الذاكرة التي ظلت إلى عهد قريب ذاكرة شفهية، يغلب عليها الطابع الفلكلوري الصرف. لقد تمكنت هذه المهرجانات بفضل الندوات الموازية، وبفضل تأطير الفرق والمجموعات، ودعمها من أن تجعل منها موعدا سنوياً لتكريس الفن كمدخل أساسي للتربية الجمالية والفنية، ولكن أيضا التاريخية من خلال حفظ ذاكرة المغاربة الجماعية من المحو والنسيان والتغريب. خاصة وأن الفنون معلم أساس من معالم الثقافة وأحد أهم واجهاتها.

إن البحث التاريخي في ذاكـرة المجتمعات والشعوب والدول، بحث مضن، ولا يكتمل، كما تؤكد على ذلك مدرسة الحوليات الفرنسية، وما تلاها من مناهج وتقنيات الأرشفة والتوثيق والتأريخ، إلا بالعودة إلى الشفهي، وكافة مكونات التراث اللا مادي، والذي يعتبر رأسمالا ذا أهمية استراتيجية كبرى في صيانة وحماية الذاكرة الجماعية وتأصيل الهوية، وهو تقوم به هذه المهرجانات عبر مختلف دوراتها .

مما لا شك فيه، أن الرعاية الملكية السامية التي حظي بها مهرجان العيطة الجبلية بتاونات، والدعم المتواصل لوزارة الثقافة والاتصال، وتعاون المؤسسات المنتخبة والسلطات الإقليمية، ساهم بشكل كبير في تطور المهرجان سنة عن أخرى، خاصة وأن الهدف السامي من هذه الرعاية، هو إبراز المؤهلات الثقافية والفنية للعيطة الجبلية، وتثمين روافدها ومصادرها الفنية، سواء كانت غنائية، موسيقية، شعرية...إلخ، والتعريف بهذا التراث الفني الأصيل، بغية ربط الأجيال السابقة باللاحقة، وتثمين الموروث الثقافي اللامادي بالمغرب صيانة للهوية الثقافية والحضارية، والتي تظل منفتحة على العالم من خلال التجديد والتطور، وهو ما يمكن تسجيله من خلال تنظيم كرنفال فني استعراضي في الدورة الأخيرة للمهرجان، وكذا السعي لإشراك الشباب في فعالياته التي راكمت عددا من الأسماء الفنية الكبرى، والتي لمعت تجاربها في سـماء هـذا الفن الموسيقى التراثي الفريد، من قبيل: الشيخ محمد العروسي، الشيخ

مولاي أحمد الجناتي، الشيخة شامة الزاز، الفنانة فاطمة الزروالية.....إلخ.

ومن مهرجان العيطة الجبلية، إلى مهرجان أحيدوس، ومن مهرجان عبيدات الرما إلى باقي المهرجانات التراثية الأخرى، وسيراً على ما سبق من دورات، وتثميناً لها، باتت العناية المتواصلة بهذه المهرجانات مسؤولية مجتمعية شديدة الصلة بالاستراتيجية الوطنية الكبرى في دعم الثقافة والموروث اللامادي، والذي تواصل الرعاية السامية تثبيتها بكثير من العناية والاهتمام، وكذا مجهودات وزارة الثقافة والاتصال، قطاع الثقافة، بحيث بات من اللازم توسيع حاضنة هذه المهرجانات للمزيد من التثمين المادي والمعنوي

مما لا شك فيه، أن الرعاية الملكية السامية التي حظي بها مهرجان العيطة الجبلية بتاونات، والدعم المتواصل لوزارة الثقافة والاتصال، وتعاون المؤسسات المنتخبة والسلطات الإقليمية، ساهم بشكل كبير في تطور المهرجان سنة عن أخرى



مبحث الثقافة الشعبية بالمغرب

يحيى بن الوليد



بدايات التعاطي مع الموضوع:

لعلّه من المفيد ابتداءً تقدير ما كتب في موضوع الثقافة الشعبية بالمغرب، في إطار إشكالية الدرس والتصوّر والموقف، وبخاصة وفق مرجعيات مختلفة في سياقات متنوّعة من التعاطي الأكاديمي والفكري والثقافي والنقدي والصحفي. ولا بأس من التذكير ببدايات التعاطي مع الموضوع من موقع التعريف المنهجي الذي لا يفارق دلالات التأصيل الثقافي... على نحو ما نجد لدى الدارس الحصيف والمحقّق المدقّق محمد الفاسي الفهري (1908 1991) الذي لم تُثنه ثقافته الفرنسية (المتينة) عن «نظرة عن الأدب الشعبي بالمغرب» تبعا لعنوان مقال شهير له منشور في مجلة «البينة» (السنة الأولى، العدد الرابع، غشت 1962م). وكم من مقال كان مرجعا تأسيسيًا في مجاله مقارنة مع كتب قائمة بذاتها ومستقلة في موضوعها بدورها. والمقال منشور أيضا ضمن الحلقة الثالثة «الفلكلور 3» بمجلة «دعوة الحق» (العدد: 58). وهو متضمّن أيضا ضمن مقالات كتاب محمد الفاسي «دراسات مغربية (من وحي البيئة)» (1970). والأدب الشعبي، هنا، بأكثر من فهم وعلى النحو الذي يجعله مرويًا أو مكتوبا باللغة العامية أو اللغة الفصحى... شريطة أن يلامس روح الشعب وأحواله الاجتماعية. هذا لكي يشمل هذا الأدب، في منظور محمد الفاسي دائما، الأنواع الخمسة التالية: الأمثال / الأحاجي/ القصص/ الأشعار / المردّدات.

ويصنّف محمد الفاسي، في مقال «الفلكلور 2» («دعوة الحق»، العدد: 56)، الأدب الشعبي ضمن النوع الثالث. كما يصنّف النوع الأخير ضمن التصنيف الثلاثي التالي للفلكلور:

الفنون الشعبية

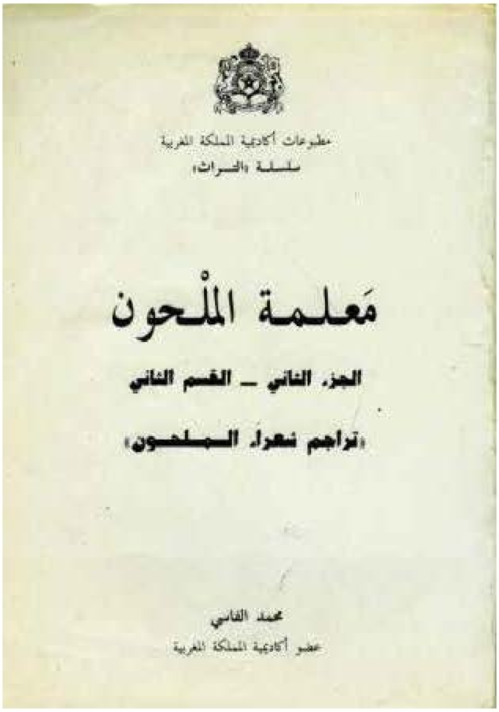
التقاليد والمعتقدات الشعبية

الأدب الشعبي.

وبعد دراسة طويلة وعميقة للأدب الشعبي في المغرب والمشرق بل في الأدب الفرنسي أيضا، وعلى مدار يقرب من سبعين سنة، استقر الدارس على أن الشعر الملحون أهمّ الأنواع الأدبية وأغناها عند المغاربة. غير أن أكثره ضاع، لأنه لم يكن يكتب إلا قليلا. مما حذا بالباحث إلى أن يجمع ما يقرب من خمسة آلاف قصيدة وسراية وذكرة، وكان من قبل قد ترجم عددا منها إلى الفرنسية. ثمّ فيما بعد ضمّها في عملها الموسوعي «معلمة الملحون» التي صدرت عن مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية في 20 جزء سنة 1986. وفي تقديم مقتضب وكاشف لهذه المعلمة، بعنوان «اشتغالي بالأدب الشعبي»، يمضي إلى أنه لم يسبق لشعراء المغرب أن بلغوا الشأن الرفيع الذي وصلوا إليه في غير شعر الملحون. كما لم يسبق لسواد الشعر المغربي، أن طرب لشعر بالعمق الذي طرب به لشعر الملحون. كما يشهد لصاحب المعلمة استخراج القوانين العروضية الدقيقة التي يخضع لها الشعر الملحون. بالإجمال فهو يعدّ هذا الشعر «ديوان حياة المغاربة وسجل عوائدهم وحضارتهم وهو يحتوي على روائع في كل فنون الشعر»[1]. وكان لتحرّر شعرائه، وهم من «العامّيين» وحتى من بعض «المثقفين»، من «البيئة الفقهية» التي لازمت شعراء الفصيح، تأثيره في هذا الديوان بخاصة من ناحية بعض التيمات مثل المرأة والخمريات... إلخ.

وهي مناسبة للتذكير بالصعاب التي لاقاها الباحث على طريق البحث. يقول في مقدمة بحث «نظرة عن الأدب الشعبي بالمغرب»: «وعندما أخذت في هذه الأبحاث، كان جمهور المثقفين يعزب عنها ولا يستسيغها، ويظن أن في العناية بها تنقيصا من الأدب العربي الفصيح، فاتجهت إلى نشر أبحاثي باللغة الفرنسية، مع ترجمة نماذج متعدّدة من الإنتاج الأدبي الشعبي، ثم أخذت الأفكار تتطوّر، وظهر للجميع أن الإقبال على تعرف عواطف الشعب الصميمة من خلال مختلف الفنون الأدبية الشعبية، شيء له قيمته من عدة نواح، وأنه لا يمسّ مطلقا بالأدب الفصيح، بل يمكن أن ينميّه، إذا عُرّف ودرس ونشر بما يحتوي عليه من المواضيع الطريفة، ومن التشابيه الجميلة، والتعابير الرقيقة»[2].

الصعاب ذاتها سيواجهها الناقد والباحث (ودارس «الأدب المغربي في ظواهره وقضاياه» فيما بعد) عباس الجراري في



بحثه ثمّ كتابه المرجعي وغير المسبوق «الزجل في المغرب» (1970). يقول في مستهل الكتاب: «حاول كثير من الباحثين الأصدقاء تحويل فكرنا عنه، وإغراءنا بموضوعات في الأدب المعرّب المغربي، أو ربما يرونه التراث الأصيل، وهم في هذا بين عدم معتبر للآداب والفنون الشعبية من التراث، لا يتمثل قيمتها ولا يراها جديرة بالبحث، وبين معترف بها ومقتنع بجدية الدراسة التي نذير عليها، ولكنها تستهدف التسلية والترويح، وتأتي بذلك في المرتبة الثانية بعد التراث المدرسي، لا يعدو الاهتمام بها أن يكون ترفا للعقل، وترفيها عن النفس، وآخر يرى العامية أثر من بقايا التأخر والانحطاط ورواسب عهد الاستعمار»[3].

كما أنه لا ينبغي أن نتغافل عن الباحث والمحقق محمد بن شريفة (1932 2018) الذي تميّز بأسلوب متبصّر ومدقق في التعاطي مع النصوص. وقد حقق أعمالا كثيرة منها «ملعبة الكفيف الزرهوني»؛ نسبة للشاعر الشعبي الكفيف الزرهوني. وقد خصّ التحقيق بمقدمة مطوّلة وكاشفة عن بناء النص ومضامينه أو أحداثه. وأورد فيها أن ابن خلدون هو من أطلق على هذه القصيدة التي كان يحفظها اسم «الملعبة»؛ وعدّها فنا من عَروض البلد،

وتحدث عن فحول هذا الفن. ويصوّر المحقق الملعبة «أقدم وثيقة تاريخية حول حدث بارز، هزّ كيان المغرب الكبير في وقته، ألا وهو «الحركة» التي قام بها السلطان الكبير أبو الحسن المريني، من المغرب الأقصى إلى المغرب الأدنى، لتوحيد المغارب في مغرب كبير من أجل مصلحة الدنيا والدين». كما أن الملعبة «دليل على أصالة السرد القصصي والنفس الملحمي في القريحة الشعرية على العموم، والشعبية على الخصوص». دونما تغافل «عن انهزام أبي الحسن المريني في القيروان»[4].

وقد توّج الدارس مساره بعمل دسم بعنوان «تاريخ الأمثال والأزجال في الأندلس والمغرب» (خمسة أجزاء) (2000). وهناك دارسون آخرون للشعر الملحون مثل عبد الرحمان الملحوني الذي أثرى الخزانة المغربية بأبحاث في موضوع الزجل المغربي الملحون. كذلك الحاج أحمد سهوم في كتابه «الملحون المغربي».

أمّا من خارج مبادرات الأفراد وأداء البحث العلمي والتدريس الجامعي فقد تأخّر التعاطي مع الموضوع. لم يطرح أوّل ملف حول الثقافة الشعبية بالمغرب من قبل الإنتلجينسيا (بلغة السبعينيات من القرن المنصرم)، من قبل اتحاد كتاب المغرب تعيينا، ووفق تصوّر يراعي حجمها الحقيقي، إلاّ في بداية الثمانينيات من القرن ذاته. ونشر الملف تحت عنوان «مظاهر من الثقافة الشعبية بالمغرب» بمجلة «آفاق» (العدد: 9 يناير 1982). لعلّ أبرز ما ورد في ورقة التمهيد: «أن الثقافة الشعبية بالمغرب، مثلها مثل بقية الإنتاجات الأخرى، تندرج في اللحظة التاريخية المكوّنة لنسيج العلائق والإنتاج، والصراع، وأنماط الوعي... فهي غير «منزّهة» عن التحليل والنقد والالتباسات الإيديولوجية... وهي معلم مشع في هذه اللحظة التاريخية، لأنها تنطوي على إمكانات هائلة في الإبداع والممارسة والتنظير... ومن ثمّ فإنها نافذة كبيرة تطلّ منها الثقافة والأدب المغربيين على أفق مغاير لآفاق التراثية المتجمدة، والتحليلات الثقافوية، والاجترارات السلفية...»[5].

في ثالوث الفكر المكرّس بالمغرب:

لمّا نتحدّث عن الفكر المغربي، أو الأحرى الفكر بالمغرب، فإننا نقصد إلى مدى تشابك هذا الفكر مع الواقع (التاريخي) من خلال قامات فكرية محدّدة. ومن المؤكد أن يستوقفنا اسم المؤرّخ المفكر المغربي الأبرز عبد الله العروي في سياق «نقد الثقافة الشعبية بالمغرب». فقد خصّ العديد من القضايا بالنقد التحليلي الصارم، على نحو كشف بموجبه عن «أولوية الثقافة» ضمن مشروع «التاريخانية» (Historicisme) التي ينتظم في إطار متنها في سياق «الردّ الفكري» على التخلّف أو «التأخر التاريخي» كما يسميه.



وفي الفصل الرابع «العرب والتعبير عن الذات»، من كتابه الإشكالي (غير المسبوق في الفكر العربي المعاصر) «الإيديولوجيا العربية المعاصرة» (1967)[6]، صاغ عبد العروي موقفه التحليلي الصارم من الفلكلور بعد أن ربطه بثقل الخصوصية أو الثقافة المحلية، وفي المنظور ذاته الذي ينأى بالثقافة الأخيرة عن التطلّع صوب مكاسب «العقل الكوني» و«منطق الثقافة الكونية». من ثمّ التخلّف (التاريخي) الذي يعمل هذا الفلكلور على تكريسه في بنيان المجتمع. يقول موضّحا: «كل عمل فلكلوري، أكان موسيقيا أو تشكيليا أو أدبيا، إنما يرث عن المجتمع الذي يظهر فيه صفة التخلف، بل يمكن القول إنه يستمد منها ما يلصق به من قيمه»[7].

فعبد الله العروي يرفض فكرة «وحدة التعبير»، بل إنّه يتصوّرها «فكرة خاطئة»[8]. ولا تمت الفكرة بأية صلة للنقد الثقافي الذي يأخذ بيد جميع أشكال التمثيل (Représentation) (لكي لا نقول «التعبير») بما في ذلك الأشكال التي نعدّها ساقطة أو هابطة؛ لكن شريطة أن تكون ذات انتشار جماهيري. ومن وجهة نظره التاريخية فعبد الله العروي ينأى، عن قصد، عن التمييز بين ما هو فلكلوري وما هو تعبيري (الإيديولوجيا؟)... حين يجعل







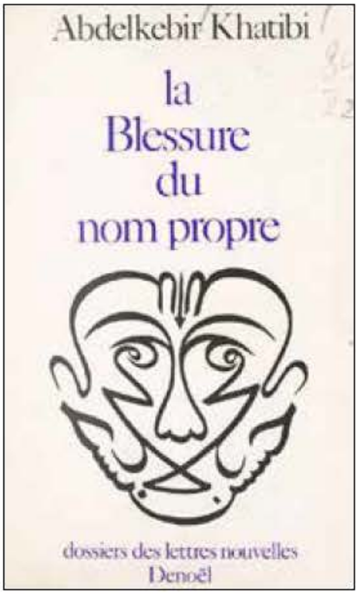
الفلكلور خارج «قارة التاريخ». وفي حال ما إذا لم نعدم من صلة للفلكلور بالتاريخ، فهي صلة بـ»ما تحت التاريخ» وليس بـ»مفهوم التاريخ» الذي كرّس له عبد الله العروي كتابا هامّا صدر تحت العنوان نفسه (في جزأين) العام 1992. «مفهوم التاريخ»، من منظوره، لا علاقة له بـ»ما فوق التاريخ» و»ما تحت التاريخ». كما أن المؤرّخ «يقطع» بصرامة مع ما نعته العروي (ساخرا)، في مصنفه «مجمل تاريخ المغرب»، بـ»المستودع البشري» الذي ينكبّ على دراسته الأنثروبولوجي[9]... «المستودع القديم للمجتمعات المخدّرة والمنوّمة» بتوصيفات تبخيسية أخرى.

إن عدم إقرار العروي حتّى بـ»محدودية الثقافة الشعبية»[01] يدفع إلى توصيف موقفه منها بـ»المحيِّر»؟ ويصلح أن نختم بأن «عمل العروي يثقف، لكنه في مجمله فوقي» كما قال الكاتب ياسين الحاج صالح في مقال له موسوم بـ»في نقد عبد الله العروي المثقف العربي برنامجاً لتحقيق الحداثة»[11].

يلتقي الباحث والعالِم محمد مفتاح، وهو صاحب مشروع فكري بلاغي كبير ورصين، مع عبد الله العروي في التأكيد على دور الثقافة النخبوية أو العقلانية النخبوية التي تؤمن بأن التاريخ تصنعه النخبة والثقافة العالمة. يقول (محمد مفتاح)، في كتابه «النص: من القراءة إلى التنظير» (2000)، موضّحا: «لهذا فإن ما يقول به عبد الله العروي يجب أن يؤخذ بجدية، ويفكر فيه بعمق، لأنّنا مهما حاولنا أن نحلل المناقب والكرامات والوشم والزرابي فلن يغيّر ذلك من واقع التاريخ شيئا»[21].

وبما أن المفكرين المغاربة لا يحيلون إلى بعضهم، في نقدهم لبعضهم، فمن المؤكّد أن يقودنا هذا القول إلى أبحاث المفكر المغربي عبد الكبير الخطيبي الذي خصّ الموضوع بأكثر من دراسة، بخاصة في كتابه «الاسم العربي الجريح» الذي يصنّفه الخطيبي ذاته ضمن الثقافة الشعبية[31]؛ المغربية، تعيينا، وغير المعمّمة على المشرق العربي وقتذاك. ولا داعي للنبش في الفرق بين الخطيبي والعروي الذي كان مشدودا لحظة تعاطي الخطيبي مع المواضيع السابقة لـ»النقد الإيديولوجي» الذي وجد أصداء كبيرة له في العالم العربي كله. النقد الذي جعل العروي، في نظر الخطيبي نفسه، «ينسى مسألة الوجود والموجود، المؤتلف والمختلف، كما طرحت في الفلسفة اليونانية والفلسفة العربية»[41].

وكان كتاب عبد الكبير الخطيبي، بعنوانه الفرنسي المغاير (La blessure du nom propre) (1974)، قد قُرئ على نطاق واسع في ترجمته العربية التي حملت عنوانا مغايرا «الاسم العربي الجريح» (1980). وفي الحق لا يبدو موقف محمد مفتاح هذا من الكتاب، وإن بعد ما يزيد على عشرين سنة من صدوره، «غريبا»؛ هذا وإن كان لا يذكر الكتاب أو إن كان يكتفي بالقرائن الدالة عليه. فقد رُفض الكتاب أثناء صدوره، على نحو «عدائي» من قبل البعض. يشرح مترجم الكتاب الشاعر محمد بنيس الفكرة قائلا: «هناك من رمى بالكتاب تعبيرا منه عن رفض الشعوذة أو رفض لغة انتقلت من الحدود الاستعارية إلى حقل المعرفة».



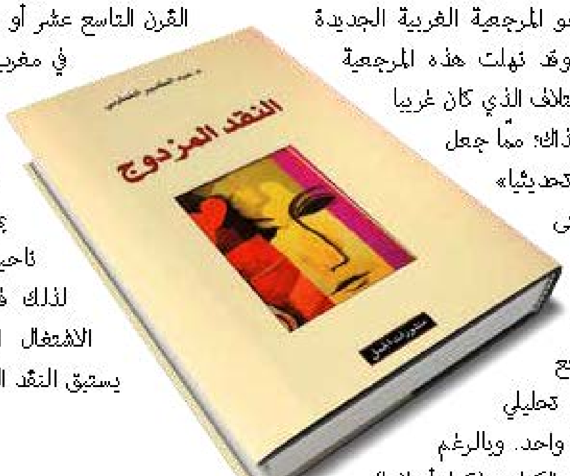
لقد فجّر الخطيبي، بجرأة معرفية،

لقد فجّر الخطيبي، بجرأة معرفية، نوعًا من المكبوت أو «اللامفكر فيه» في الثقافة المغربية... من منظور تمكّن فيه، أيضا، من الانفلات من «مركزية الثقافة العربية الإسلامية» التي كانت في أساس تشكيل الثقافة المغربية والفكر المغربي

نوعًا من المكبوت أو «اللامفكر فيه» في الثقافة المغربية... من منظور تمكّن فيه، أيضا، من الانفلات من «مركزية الثقافة العربية الإسلامية» التي كانت في أساس تشكيل الثقافة المغربية والفكر المغربي، وراح بالتالي يسائل المركز بالهامش: «الهامش غير الأعمى» أو «الهامش اليقظ» كما نعته في «النقد المزدوج»[51]. وما ساعده على «مغامرة خلخلة المركز» هو المرجعية الغربية الجديدة (وقتذاك) التي اعتمدها. وقد نهلت هذه المرجعية من السيميائيات وفكر الاختلاف الذي كان غريبا عن الحقل الثقافي العربي آنذاك؛ ممّا جعل الكاتب يدشّن «أفقا فكريا تحديثيا» لا يزال يمتلك «راهنيته» حتى الآن.

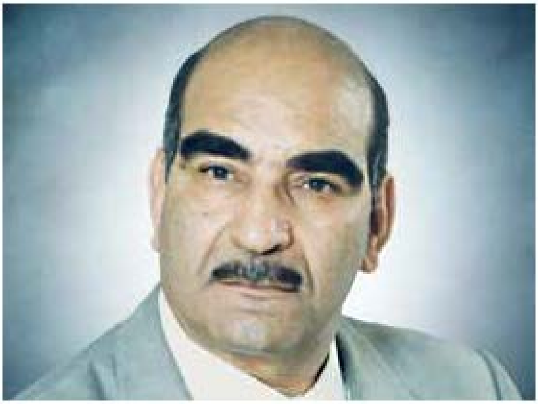
والكتاب من أهم أعمال «النقد المزدوج» الذي رفع الخطيبي «شعاره» بنهج تحليلي خرائطي ونهج كتابي في آن واحد. وبالرغم من النقد الذي تعرّض له الكتاب (كما أسلفنا) فإنه شكّل، في حينه، حدثا ثقافيا لافتا في العالم العربي. إنه من الكتب الأولى التي أتت بتصوّر مغاير أو بمنظور جديد للثقافة الشعبية، ومن الكتب التي رسمت جغرافيا جديدة لها... خصوصا في تلك الفترة التي كان فيها الخطاب الثقافي غارقا في «القراءة الإيديولوجية» التي كانت تتغذى من «التتف الماركسية» كما نعتها العروي ساخرا في كتابه «العرب والفكر التاريخي»[52]. تلك المقاربة التي لم يكن بإمكانها التفكير في مواضيع مثل الجسد والجماع والخط والوشم... وغيرها من المواضيع المؤطرة بالثقافة المحلية.

محمد عابد الجابري بدوره يرفض الطرح الأنثروبولوجي بعامة، ويربط هذا الرفض بخيارة التحليلي الإبستيمولوجي الصارم المغلق الذي يقضي بعدم إيلاء مكانة لـ«الخيال الرمزي» في العقل العربي في تكويناته وبنياته وتجلياته. أجل إنه لا يمكن لأحد أن يطالب الجابري، على صعيد التراث ذاته، بدراسة «ألف ليلة وليلة» أو «بخلاء» الجاحظ أو «أخبار الحمقى والمغفلين» أو «أشعار أبي نواس» أو «ألاعيب المتنبي»... إلخ. كما لا يمكن أن نلزم العروي، على صعيد البحث التاريخي، بدراسة «المجذومين» في مغرب القرن التاسع عشر أو «الزطاط» من «قطاع الطرق» في مغرب ما قبل الحماية أو «أسواق المغرب» أو «زواياه» في بداية القرن العشرين. قبل ذلك فالعروي منشغل، أيضا، بمفهوم التاريخ ذاته خاصّة من ناحية الوعي النظري بالمفهوم؛ لذلك فهو أوّل من يدرك مجالات الاشتغال المغايرة لمجال اشتغاله، بل يستبق النقد الذي بالإمكان توجيهه له.



كما أسلفنا ليس بمستطاع أحد إلزام أحد بما لا يتماشى ومشروعه (ومزاجه الثقافي أيضا). كما أنه لا ينبغي التغافل عن أن المرحلة التاريخية التي أخذ ينشر فيها الثالوث المغربي (الجابري والعروي والخطيبي) كان لها تأثيرها على مستوى الموقف من الأنثروبولوجيا وتعيينا على مستوى دعاوى «فك الاستعمار» (Décolonisation) عن العلوم الاجتماعية بصفة عامة. ومن قبل كانت الحركة الوطنية قد أدارت ظهرها للثقافة الشعبية بخاصة وأن الاستعمار شدّد عليها ودفع بدارسين ضمنهم ضباط للكتابة وإجراء أبحاث ميدانية فيها. أجل لقد عمد الاستعمار إلى «تدجين» الثقافة الشعبية وفق تنميطات الاستشراق وغايات التوظيف والاستعمال ودعم فكرة الاستعمار... غير أنه وفّر لنا، بخصوص الموضوع، أبحاثا لا تخلو من «المعرفة»

وقابلة لأن تدرس في نطاق سوسيولوجيا المعرفة. دونما تغافل عن «مقصدية التنميط» في دلالة على صورة المغرب والمغاربة في الدراسات السوسيولوجية والأنثروبولوجية الأجنبية المكرّسة لموروثه الشعبي، وفحص هذه الدراسات ونقدها.



لقد كان الاستعمار وراء أبحاث ومونوغرافيات... في غاية من الأهمية المعرفية بخصوص الزوايا والتديّن وطقوس الاحتفال... حتى لا نلخّص الحكاية برمتها في «وكأننا لا نملك في رصيدنا التراثي الشعبي سوى حلقات القردة والأفاعي وبؤر السحر وطقوس الشعوذة ومظاهر البؤس الفني وفنون الاستجداء والتسوّل وهستيريا الرقص الدموي الأسطوري، ومواكب العرافين وقرّاء الحظ والطالع، ومواسم الخرافة والدجل والمكر المقنّع بالدين والبركة، وشعائر طقوسية خارقة يحرسها ملوك الجن وتوجهها القوى الغيبية والأرواح الشريرة المتحكمة في إرادة الإنسان وفي عقله ومصيره»[17]. يصعب أن نلخص الاستعمار في «الرؤية النمطية التحقيرية تجاه الموروث الشعبي» علاوة على «طابوره المنفذ لمخططاته وتوجيهاته ووصاياه»[18].

غير أن إمكان الاعتراض على «كراهية الأنثروبولوجيا» أو «سوء فهم الأنثروبولوجيا» كما نعته الباحث الأنثروبولوجي عبد الله حمودي (في أثناء حديثه عن الجابري والعروي؛ تعيينا) وارد وقائم[19]. ولعلّ هذا ما أوجز فيه عبد الله حمودي نفسُه، بدقّة بالغة، من منظور مطمح «إعادة صياغة الأنثروبولوجيا» في كتيب يحمل العنوان ذاته (2010). ويمكن الاطلاع عليه أكثر في سياق كتابه التالي والموسّع «الرهان الثقافي وهمّ القطيعة» (2011).

في تغيّر المقاربة:

بالنظر لمجمل التغيّرات والتبدّلات التي مسّت أنساق الفكر الكبرى والصغرى وأشكال من الإدراك والتصوّر للذات المغربية (للهوية بصفة خاصة)، بدءًا من الثمانينيات النازلة، كان لا بدّ من أن تتغيّر النظرة للثقافة الشعبية في سياق نظرة متغيّرة للفكر بعامة وضمنه فكر الثالوث سالف الذكر. وهو ما سيتأكد من خلال اجتراح مساحات جديدة للتفكير والتحليل... من خلال أطاريح ومواضيع لم تكن تشغل الفكر السابق، وحتى إن شغلت بعض مفكريه (كما في حال الخطيبي) فبلغة المرحلة ذاتها ووفق مناهج الغرب المعاصرة ذاتها.

نقاط الضوء، والتميّز، على مستوى التعاطي مع الثقافة الشعبية، ستظهر في حقل النقد الأدبي؛ في «عمل الناقد» حتى لا نجعل من الناقد مجرد واصف أو شارح أو حتى محلل للأعمال والنصوص. وفي هذا الصدد يفرض سعيد يقطين ذاته من خلال مشروعه في حقل تخصّصه المتميّز الذي يصل فيه ما بين النظرية والتطبيق في نطاق السرديات أو علم السرد. و«قلائل هم النقاد العرب الذين يمارسون الكتابة بمسؤولية، وأقل منهم الذين يقدمون للباحث عن المعرفة شيئاً مفيداً» كما يقول فيصل دراج في مقال عنه[20]. علاوة على كون النقد يتكشف عنده بصفته "عملاً معرفياً منهجياً" ثمّة انفتاحه على الثقافة أو جعل الأدب لا ينفصل عن الثقافة بمعناها التعدّدي. والثقافة، في نظره، وفي أي فضاء حضاري، نسق عام يضم أنساقا متفاوتة ومتفاعلة ومتصارعة. ومن منظور كون أن «الثقافة «نسق مركّب من الأنساق الفرعية» سنلاحظ كما يقول أن ما دُرج عندنا تحت مفهوم الثقافة الشعبية عندما نتأمله جيدا نجده لا يختلف في العديد من مواصفاته ومتخيّلاته عما يتجسد في «الثقافة العالمة»[21].

وهذا ما سلكه في أبحاثه المنتظمة ضمن التراث السردي من منظور السرديات كما تشكّلت من خلال المنهج البنيوي أو «المرحلة البنيوية» كما ينعتها[22]. ومن هذه الناحية فقد عدّ السيرة الشعبية أهمّ ما في معمار الأنواع السردية العربية من خبر وحكاية وقصة وسيرة؛ بل أهم هذه الأنواع وأنضجها على كافة المستويات. يقول في مفتتح كتابه

«ذخيرة العجائب العربية سيف بن ذي يزن» (1994): «فكرت وأنا أبحث في السيرة الشعبية العربية، وبنظيراتها من النصوص المهمشة أن أجمع هذه المواد المتفرقة، وأجعل هذا مشروعاً أدشّنه باستخراج ما في سيرة الملك سيف من عجائب لخصوصيتها». وسيبحث في كتب أخرى في السيرة الشعبية كما في كتابه «قال الرواي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية» (1997).



في السياق المغربي سيلتفت سعيد يقطين إلى نص عادةً ما ندرجه ضمن النصوص الهامشية. وهو «ملعبة الكفيف الزرهوني» الذي أشرنا إليه من قبل. والملعبة نوع زجلي ظهر بالمغرب؛ لكن الناقد يعدّها نوعا سرديا[2]، ويقرأها اعتمادا على مفاهيم السرد، وفي ضوء تداخل الثقافة الشعبية والثقافة العالمة.

فالثقافة الشعبية، بالنسبة له، مكوّن من مكونات الثقافة المغربية بخاصة وأنه يتعاطى معها في ضوء عدّة منهجية تقدمها البنيوية التي عدّها «بوصلة» في نطاق علم السرد أو السرديات. **والخوف من ما يسميه بيير بورديو بـ«الانغلاق السكولاستيكي» لكن يشهد للدارس** تفاديه الظاهر للإسقاط أو التجني على الأدب الشعبي. ثمّ وعيه بمراعاة صوت الثقافة والتاريخ والاجتماع في دراسة الأدب الشعبي.

الأمر الذي يفضي بنا إلى الدكتور مصطفى يعلى. وهو باحث آخر يفرض ذاته، في حقل الثقافة الشعبية، من منظور منهجي يخفّف من الإيغال في الطرح المنهجي؛ لكن في المدار الذي يطمح «نحو تأصيل الدراسة الأدبية الشعبية بالمغرب» تبعا لعنوان كتاب بين كتب عديدة تعنى بالموضوع ذاته مثل «امتداد الحكاية الشعبية»، «القصص الشعبي بالمغرب دراسة مورفولوجية»، «السرد المغربي»، «القصص الشعبي بالمغرب قضايا وإشكالات»، «السرد ذاكرة»، «ظاهرة المحلية في السرد المغربي». والباحث يسعى، من خلال هذه الأعمال، إلى التحرّر من ما يسميه «الوعي المغلوط» الذي طاول النخب العربية المثقفة إلى حدود فترة استقلال المغرب في تعاطيها مع الأدب الشعبي والثقافة الشعبية بعامة. إضافة إلى أن بعض هذا التحوّل لم يأخذ في الظهور إلا منذ العقد الستيني من القرن العشرين.

ويمثّل الأكاديمي والشاعر حسن نجمي، ضمن الجيل اللاحق على الثالوث، استثناءً في مجال التعاطي مع الثقافة الشعبية بالمغرب بدراسته اللافتة وذات الصلة الوطيدة بالثقافة المحلية والغميسة بالمغرب. نقصد، هنا، إلى دراسته «فن العيطة بالمغرب» (جزآن) (2007) التي لم تناقش بالشكل المطلوب حتى الآن. وهذا مع أنه بالإمكان عدّها الأولى من نوعها داخل ما يمكن نعته بمرونة بـ«النقد الثقافي» بالمغرب في تعاطيه مع موضوع الغناء الشعبي المنسي والمتنوّع والغني، وضمنه النمط العيطي في التباسه بـ«القاع المغربي» في جغرافياته (الثقافية) المتناغمة المتقاربة في أحيان المتغايرة المتنابذة في الغالب.

وقد ظل المثقف المغربي، نتيجة منظوره الإيديولوجي المحتشم، ونتيجة منظوره القومي العروبي الملتوي، مضربا عن الخوض في ملف العيطة في دلالة موحية إلى ما قد يترتب عن التعاطي مع موضوع كهذا من «إساءة» لوضعه الاعتباري و«سمعة الإنتلجينسيا» ككل التي كان ينتمي إليها.



وغناء العيطة موضوع متشعّب متداخل، وتقديم نظرة متكاملة بصدده

يستلزم استدراج عناصر أو مداخل كثيرة لحقل الدراسة. من هذه الناحية ثمة موضوع الأصل، موضوع التسمية، التحقيب الثقافي، التحقيب التاريخي، التجنيس النصي، أو الهوية النصية، الأداء الموسيقي... قبل ذلك ثمة النسق الموسيقي، الجسدانية، اللحن غير المنتظم، الشعر، الفرجة والمسرحة، الارتجال والفضاء الأنثروبولوجي حيث الغرامة التي لا تحيد عن وقائع «صراع الديكة»[2]، والجندر حيث هيمنة التمييز الذكوري، والمصير الشخصي حيث «التشويه» (بالمعنى الفرويدي) لـ«الشيخات العياطات»، بل تصفيتهن جسديا في أحيان وبالمعنى الحرفي للكلمة. هذا بالإضافة إلى الإشكالية الخالدة المتمحورة حول التلقي والتداول والمقاربة، وكيف أن العيطة، والموسيقى ككل، ظلت إلى وقت قريب «محرّمة» داخل الفضاء المغربي؛ ظلت على هذه الحال إلى حدود ثلاثينيات القرن الماضي. دون التغافل، كذلك، عن أن العيطة تشغل تاريخا حيّا وطويلا... جديرا بأن يكشف عن تمفصل مراحل طويلة بل دول قائمة بذاتها على مستوى التعاطي مع موضوع الموسيقى الخلافي بصفة عامة. من ثمّ فإن العيطة اختيار عسير، لا يمكن الاطمئنان لموضوعها. ومن ثم أيضا فإن معالجتها، بمعنى من المعاني، رحلة في التاريخ الثقافي والاجتماعي بالمغرب. وهو ما ينهجه حسن نجمي بنوع من الانتظام في إطار نوع من «الشعرية الثقافية» التي لا تصاغ فقط لدرس المنهج البراني ومضامين النتائج وحصيلة الأبحاث... بل تفسح لما يصطلح عليه بـ«مسار الحدس» وبـ«تصيّد الهوامش».

باحث آخر، في سياق النقد الأدبي دائما، أخذت الثقافة الشعبية حيّزا مهما من اهتمامه هو حسن البحراوي؛ ممّا جعله يدافع عنها من منظور وعيه بخطورة محوها. في هذا الصدد كتب عن العيطة دونما استسهالها ودونما تقدير لتاريخها الثقافي الطويل؛ ممّا جعله يستقرّ على العنوان التالي « فن العيطة بالمغرب: مساهمة في التعريف» الذي نشره له اتحاد كتاب المغرب العام 2003. في هذا الكتاب الشيّق يستقرّ الباحث على أن «فن العيطة» في المغرب تنويعاً على سجل الغناء الشعبي ذي الجذور الزراعية والرعوية، وكانت القبائل تحتفي به وتجعله في صميم طقوسها الاحتفالية، خاصة في الأصياف والمواسم. وقد تعرّض هذا الفن الفطري خلال حقبة الحماية إلى حملة ممنهجة لتغريبه عن واقعه، وتحويله عن أهدافه القائمة



في أصل نشأته. ثم تدخّلت الدولة بعد الاستقلال لجعله في خدمة الماسكين بالسلطة وتدجين أربابه، حتى صار إلى إسفاف وابتذال لا مزيد عنهما». ويواصل الباحث في حوار معه: «جاء كتابي المذكور (2003) وأطروحة صديقنا حسن نجمي الجامعية المناداة برجوع فنّ العيطة إلى سكّته الأولى، ووقف رحلة النزيف الطويلة ليعود كما كان لوناً موسيقياً أصيلاً يفرغ فيه الشعب همومه وأفراحه بعيداً عن أية وصاية أو توجيهات فوقية».

بحث آخر تبدّى فيه اهتمام الناقد بالثقافة الشعبية، وهذه المرة من خلال المسرح كما في كتابه «المسرح المغربي: بحث في الأصول السوسيو ثقافية» (1994). ويتتبع فيه أشكال الفرجة في المسرح من خلال ممارسات شعبية مثل البساط (نوع من المسرح الفطري) وسلطان الطلبة (احتفال تمثيلي طلابي) وغيرهما من هزليات المغاربة مسلمين ويهوداً. وكان الإثنوغرافيون الفرنسيون قد بحثوا في الموضوع مقارنة مع «مؤرّخينا وإخباريّينا» كما يصفهم الباحث وبما لازمهم من «إدارة الظهر لكل ما هو تعبير شعبي يخص العامة، وبالتالي لا يستحق أدنى اهتمام أو اعتبار».

كتاب آخر للباحث، بلغة أقرب إلى النقد الثقافي بمعناه العام والمرن، وهو بعنوان **«حلقة رواة طنجة» (2002)**. يعنى فيه بالثقافة الشعبية، ويمكن إدراجه ضمن مطمح **استكمال البحث في الحكايات الشعبية أو الحكي الشعبي الشفوي. وكان** بول بولز، المتحدّر من «التقليد الأنجلو أمريكي» وراء إظهار «حلقة رواة طنجة» (Paul Bowl's Moroccan autobiographies) في الأدب المغربي. وفي هذه الحلقة يطرح موضوع «الراوي» (الأمّي) (بدلا من الكاتب؛ محمد شكري تعيينا) الذي يروي كما

هو شأن محمد المرابط الذي روى لبول بولز العديد من النصوص، وقبله العربي العياشي (1937 1986) الذي روى لبول بولز تحت اسم مستعار (أحمد بن إدريس الشرادي) «حياة ملئيه بالثقوب» (1964) التي لاقت نجاحا كبيرا أزعج وأرعب راويها مما حتّم عليه ترك أسرته الصغيرة والرحيل إلى أمريكا التي لازمها إلى أن فارق الحياة فيها نتيجة داء السرطان.

الخاتمة:

في حال الثقافة الشعبية، بالمغرب، لا يكفي القول إنها رأسمال ثقافي... بما أنها تعكس صنفا من العبقرية الشعبية. فهذه الثقافة «كيّان متشعّب» بالنظر للمداخل الكثيرة التي تفرض ذاتها

في حال الثقافة الشعبية، بالمغرب، لا يكفي القول إنها رأسـمال ثقافي... بما أنها تعكس صنفا من العبقرية الشعبية. فهذه الثقافة «كيّان متشعّب» بالنظر للمداخل الكثيرة التي تفرض ذاتها على المتعاطي معها في المدار ذاته الذي يستلزم استحضار أهمّ محاور درْسها التي تصل ما بين مقوّماتها وتكويناتها، مجالاتها وموضوعاتها وتجلّياتها، مصادرها وسياقاتها... جنبا إلى جنب مع إشكالات الشّفاهية والكتابية والإبداع ومجهولية مؤلّفيها ورواتها... وصولا إلى مستويات اللغة والخطاب والممارسة فيها، ثمّ مشكلات تلقّيها وتداولها واستلهامها في أنواع من الكتابة الحديثة وفنون العرض المعاصرة... دونما تغافل عن «استخدامها» من قبل الدولة والسلطة في سياقات مراقبة المجتمع وتشذيب ثقافته وضبط فاعليه.

ثمّ إن محاولات الـدرس والبحث في أنماطها ورؤاهـا... معدودة جدا ومتفرقة بالمغرب. يصعب أن نستقرّ على أن لدينا أسماء متفرّغة ومكرّسة فيها، كما يصعب أن نستقرّ على أن لدينا روادا مجدّدين في تقاليد البحث فيها كما في بلدان عربية مثل مصر والعراق سابقا أو بعض بلدان الخليج حاليا. لذلك فالطريق إليها ما يزال شاقا وطويلا على أصعدة الأرشفة والتداول والدرس والتحليل.

الهوامش

1 - انظر: مقال محمد الفاسي الفهري: ما الملحون؟ في منبر تراث الملحون/ الرابط التالي:
https//:malhoun.superforum.fr/t648-topic

2 - محمد الفاسي: دراسات مغربية، عيون المقالات، ط2، 1990، ص125.

3 - عباس الجراري: الزجل في المغرب، مطبعة الأمنية، الرباط، 1970، ص3.

4 - محمد بن شريفة: ملعبة الكفيف الزرهوني، المطبعة الملكية، الرباط، 1987، ص5.

5 - مجلة «آفاق»، العدد: 9 يناير 1982، ص9.

6 - كتاب «الإيديولوجيا العربية المعاصرة» رغم عنوانه العربي مكتوب من زاوية نظر مغربية أيضا؛ لكن تمّ تلقيه بصفته نقدا للإيديولوجيا العربية السائدة.

7 عبد الله العروي: الإيديولوجيا العربية المعاصرة، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1995، ص208.

8 م ن، ص 213.

ملـــف العـــدد



نجـاة الوافـدي

سوسيولوجيا الحركات الاجتماعية،
الحركات النسائية نموذجا



ما علاقة سوسيولوجيا الحركات الاجتماعية بموضوع المرأة في المجال السياسي؟ وهو سؤال مشروع، على اعتبار أن بعض التنظيرات في تخصص سوسيولوجيا الحركات الاجتماعية تعتبر أن التنظيمات السياسية التي تؤمن بشرعية الدولة ومشروعيتها، لا يمكن إدخالها في ما يسمى حركات اجتماعية، لأن هذه الأخيرة، من بين مبادئها أنها تلك "الجهود المنظمة التي تبذلها مجموعة من المواطنين كممثلين عن قاعدة شعبية تفتقد إلى التمثيل الرسمي، بهدف تغيير الأوضاع، أو السياسات، أو الهياكل القائمة، لتكون أكثر اقترابا من القيم التي تؤمن بها الحركة، قد تكون هذه الحركات محلية، أو إقليمية، أو عالمية، مثل «فيا كامباسينا[1]». إذن بالرغم من هذا التعريف الذي لا يدخل الأحزاب السياسية في مجال سوسيولوجيا الحركات الاجتماعية، فإننا سنعتمد على ما تراكم من مفاهيم ومقاربات نظرية وتفسيرية، لاستدماجها في موضوعنا، على اعتبار أن الحركة النسائية هي في الأصل انطلقت كحركة اجتماعية واحتجاجية لها مبادئ وقيم ومواقف وتوجهات من الوضع القائم، خصوصا في نظرة المجتمع المغربي التقليدي لخروج المرأة للعمل، وللنظرة الدونية والانتقاصية منها، علاوة على القيود السوسيوثقافية التي مازالت تحد من فعل المناصفة بين الرجل والمرأة في عدة حقول ومن بينها الحقل السياسي.

ولفهم أوجه الترابط بين الأحزاب السياسية والحركات الاجتماعية، فإن الباحث "بوتومور" وضح ذلك من خلال إبراز طبيعة كل منهما على حدة، "ففي مجتمعات أواخر القرن العشرين،

التي يوجد فيها على الأقل الحد الأدنى من حرية التعبير والاجتماع، تكون الحركات الاجتماعية وسيلة يعبر بواسطتها أعضاء المجتمع عن الخلاف والمعارضة بشكل مباشر وفوري، ويستطيعون تحدي اللامبالاة أو الانعزال أو الإهمال من جانب الأجهزة الحزبية. أما الأحزاب فهي الوسائل التي لابد منها لتحقيق أو حماية السلطة، وبالتالي القدرة على تنفيذ وإدارة سياسات اجتماعية معقدة خلال فترات طويلة"[2].

انطلاقا من هذا الاستهلال، نفترض أن الحركة النسائية المغربية - بحكم تبنيها لخطاب حقوقي وتمكيني وثقافي، عبر مسار تاريخي ممتد، يمكن اعتبارها كحركة اجتماعية لها فلسفتها ومقوماتها ومبادئها وقيمها الموجهة لها في رؤيتها للعالم.بيد أنه، قبل تأكيد أو نفي هذه الفرضية، يجدر بنا الوقوف على بعض المحطات التاريخية التي قطعتها سوسيولوجيا الحركات الاجتماعية، ويمكن صياغة الأسئلة الموجهة لنا في هذه المقالة:

ماهي أهم المراحل التاريخية التي قطعها مفهوم الحركات الاجتماعية، كتخصص في السوسيولوجيا بشكل عام؟ وما هي أهم الأطر النظرية والتفسيرية التي انتجت لتشكل نموذجا معرفيا لفهم مختلف تنوعات الفعل الاجتماعي/ الاحتجاجي؟ وما هي مختلف البراديغمات الحاكمة لهذا المفهوم؟ وما هي الاختلافات التي حملتها التحولات السوسيوسياسية لتشكيل مفهوم الحركات الاجتماعية الجديدة؟

أولا: وقفة مع مفهوم الحركات الاجتماعية

يمكن اعتبار البداية الفعلية لبروز تخصص سوسيولوجيا الحركات الاجتماعية، مع ما وقع من تحولات نوعية في المجتمعات الغربية والأمريكية، خصوصا مع حدوث ثورات كبرى في مشهدها السياسي، مما ترتب عنه متابعة سوسيولوجية لمحاولة فهم وتفسير ما جرى. وهكذا



يمكن الحديث عن أنه" منذ الثورة الأمريكية (1776) والثورة الفرنسية (1789)، هناك توجهان أساسيان في دراسة التحول الذي حدث في أوروبا والولايات المتحدة وأثر الثورة الصناعية وما أفرزته من نتائج، مثل: التحضر والهجرة الجماهيرية وسقوط الإمبراطوريات القديمة، وظهور الدولة القومية الحديثة. هذان التوجهان أفرزا مدرستين في حقل السياسة المقارنة:

- أولاهما ركزت على مواجهة تحدي بناء الدولة ومؤسساتها وصياغة دستورها، من خلال إجراء مقارنة بين الدول المجاورة من أجل الوصول إلى نمط أوروبي للتحكم، وقد ساد هذا الاتجاه لدى المحامين الدستوريين والكتاب البرلمانيين والإداريين.

- وثانيتهما ركزت على صيغة الثورة الاجتماعية والحراك الاجتماعي وظهور النخب الجديدة والتحول الديمقراطي للحكومات والحياة الاقتصادية وطبيعة الجماعات السياسية الجديدة مثل الأحزاب وجماعات الضغط والمصالح، وقد اعتبر أعضاء هذه المدرسة اجتماعيين أكثر منهم سياسيون[3]». ولعل ما يهمنا بشكل كبير في تحليلنا لمفهوم الحركات الاجتماعية، هو الفكرة الثانية، والتي تركز على أن الحراك الاجتماعي، وظهور نخب جديدة وعمليات التحول الديمقراطي، كلها أثرت في البناء المجتمعي ككل، وخلقت حركات وتعبيرات وجماعات ضغط وغيرها، والتي اتخذت من المدخل الاجتماعي آلية للتغيير والتعبير عن الذات.

بيد أنه بالرغم من كل تلك التحولات والتي تمظهرت عبر ثورات كبرى غيرت مجرى التاريخ الغربي (الأوروبي والأمريكي)، وبالرغم من التعبير القوي عن دلالات الحركات الاجتماعية كقوى مجتمعية تنشد التغيير وتسعى لتحقيق أهداف إنسانية ومجتمعية تتحقق فيها مبادئ حقوق ألان سان والكرامة وألان صاف، فإن البداية الفعلية لنحت المفهوم ستنطلق مع "لورانز فون "Lorenz Von حيث في سنة 1850، عن "الحركات الاجتماعية، في ارتباط

بفعل الحركة العمالية على غرار النظرة الماركسية بعيدا عن المثالية الهيغيلية. وضمن هذه الرؤية الأولى تتحمل الحركة العمالية وزر قدر التاريخ.

وستتكرس هذه النظرة لا حقا مع الماركسية «المناضلة» بما فيها من أورتدوكسية أحيانا، تجعل من الصراع الطبقي محركا وحيدا للتاريخ. ويتوسع بعد ذلك حقل الحركة الاجتماعية مع «Blumer» لتصبح عنده «مؤسسات تسعى إلى وضع نظام جديد للحياة[4]». وانطلاقا من هذا التاريخ، سيدخل هذا المفهوم حقل العلوم الاجتماعية، وسينطلق البناء التأسيسي للإطارات النظرية والمعرفية لهذا المفهوم. إلا أنه يجدر بنا قبل ألان تقال للوقوف عند التأطير النظري، أن نشير إلى مسألة جد هامة في سياق تطور هذا المفهوم، يمكن تلخيصها في مرحلتين أساسيتين:

المرحلة الأولى، والتي انطلقت من بداية ظهور التفكير الماركسي، والذي بصم بمفاهيمه وأطره النظرية مجموعة من الحقول المعرفية، منها بطبيعة الحال، سوسيولوجيا الحركات الاجتماعية، حيث كانت هذه الحركات تؤشر على وجود صراع على وسائل ألان تاج بين البروليتاريا والبورجوازية (أو مالكي وسائل ألان تاج)، وأيضا كانت تسعى لمواجهة الأيديولوجيا الرأسمالية الصناعية. لكن هذا المفهوم وهذه الدلالة ستعرف تغيرات جوهرية في خضم التحولات التي عرفتها أوروبا بعد سقوط المعسكر الاشتراكي الماركسي، وبروز معطيات جديدة في الساحة الاجتماعية، والتي يمكن وصفها ببروز المعطى الثقافي في الحراك الاجتماعي. ولعل أهم من عبر عن هذا التوجه الجديد في مفهوم الحركات الاجتماعية، هو (ألان تورين). فما هي الدلالات التي أصبحت تعطى للمفهوم؟ وما هي أهم المستجدات التي حملها مع "التورانية"؟

يمكن اعتبار أن أهم تجديد حمله "تورين" لمفهوم الحركات الاجتماعية، هو تغير البراديغم الحاكم لرؤية التخصص، فإذا كانت السوسيولوجيا السابقة عليه قد ركزت على "الفعل والبنية والشروط الموضوعية"، خصوصا مع كارل ماركس ودوركهايم وفيبر، فإن ألان تورين، سيدعو "إلى سوسيولوجيا الفاعل التي تقوم مقام سوسيولوجيا المجتمعات.

ويرى الواقع الاجتماعي نسقا من الأفعال حمالا للدلالات وللمعاني وللمقاصد، وهذا يعني وفقا لهذا المنظور أن على علم الاجتماع أن يكف عن دراسة الظواهر الاجتماعية ليلتفت إلى «الحركة» أو ما يسميه بـ«التاريخانية» والتي تعني قدرة المجتمع على إعادة إنتاج ذاته ومنح المعنى لممارساته. فليس للمجتمع تاريخ فحسب، بل «تاريخانية» تجعله قادرا على التحول والفعل في ذاته» من خلال الصراع والمفاوضة والتسوية[5]". ولهذا يخلص "تورين" إلى التأكيد أن "سوسيولوجيا الفعل، تركز بالخصوص على هذه الصراعات والحركات الاجتماعية التي يكد فيها كل فاعل منخرط في هذا الصراع ليساهم من جهته في إعادة إنتاج نسق الفعل[6]". وبعيدا عن جدل يطول حول الفروق المفهومية بين الكلاسيكيين على غرار كارل ماركس وفيبر ودوركهايم تتعلق بسوسيولوجيا الفعل وإشكالية العلاقة بين البنية والفعل، يدعو ألان تورين إلى سوسيولوجيا الفاعل التي تقوم مقام سوسيولوجيا المجتمعات، حيث يرى الواقع الاجتماعي نسقا من الأفعال حمالا للدلالات وللمعاني وللمقاصد.

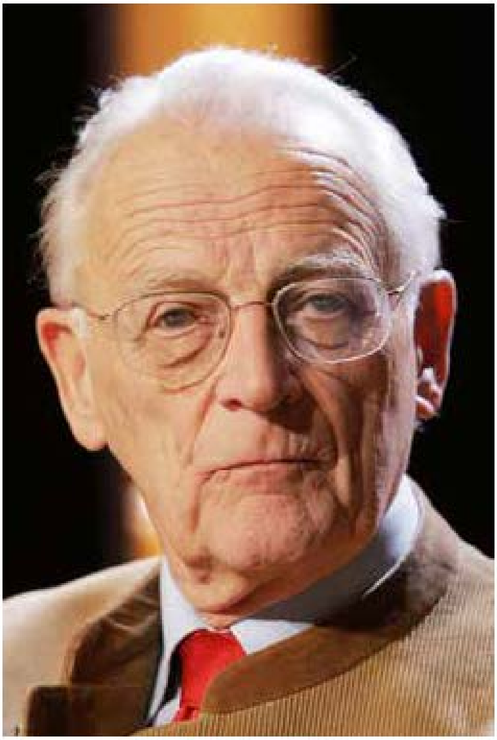
من وجهة تاريخية ظهرت سوسيولوجيا الحركات الاجتماعية في ظرفية كانت موسومة بكثافة الصراعات الاجتماعية وأفرزت فاعلين جددا، هي تلك الفترة التي

من وجهة تاريخية ظهرت سوسيولوجيا الحركات الاجتماعية في ظرفية كانت موسومة بكثافة الصراعات الاجتماعية وأفرزت فاعلين جددا، هي تلك الفترة التي امتدت على مرور الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي

امتدت على مرور الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي، وكانت أبرزها حركة 1968 ماي في فرنسا. وقد فسرت هذه التوترات الاجتماعية المتمردة على ألان ساق السياسية والاقتصادية القائمة بكونها لحظة مرور المجتمع الصناعي إلى مجتمع جديد أطلق عليه (Daniel Bell) تسميته «ما بعد الصناعي» وسماه تورين «المجتمع المبرمج[7]» والمجتمع ما بعد الصناعي في أحد تأويلاته لا يبجل الصراع، بقدر ما يدفع باتجاه الاندماج والتوحد والمشاركة. وإذا ما كان هناك صراع، فمن المجموعات الضاغطة بحثا عن قدر أعمق من الاندماجية وسعيا نحو الحصول على أكبر قدر من الثروة الوطنية. معنى هذا أن الصراع يراهن على المصلحة دون الفكرة أو الإيديولوجيا في زمن توهجها، مما يدفع باتجاه طغيان الخاص على العام الذي بدا يذوب تحت سطوة المصلحة ونوازعها الجامحة. ثم إن هذا التأويل الذي يبجل الاندماج والمشاركة على الصراع، يحصر مفهوم المجتمع المدني في حدود المجتمع الصناعي. وإذا كانت الحركة الاجتماعية تعرف بالصراع وبالاستقلالية عما هو سياسي، فإن تفسير موتها بفشل السياسي وضغوطاته فحسب، يبدو غير كاف ما دامت الحركة الاجتماعية بطبيعتها نقيض هذا النظام السياسي وتعبيرا اجتماعيا رافض للانحرافاته. وهنا تكمن مساهمة الدراسة في ربط الحركات الاجتماعية باتساع المجال الاجتماعي.

من خلال ما سبق، يمكننا أن نستنتج أن الحركات الاجتماعية، ظهرت في سياق تميز بشدة الصراعات الاجتماعية، التي اعتبرت إيذانا بتحول في البراديغم المؤطر للصراع بين ما كان يعرف بالرهان على العمال والبروليتاريا إلى رهان جديد وعلى فاعلين جدد، هم الشباب والطلاب والمثقفين. ولهذا أطلق "ألان تورين" على هذا المجتمع، "المجتمع المبرمج".

ربما قد لا نجازف إذا قلنا أنه مع هذه المرحلة من تاريخ تطور مفهوم الحركات الاجتماعية، بدأ يبرز بشكل قوي، التعبير عما هو ثقافي وقيمي، أكثر مما هو مصلحي وإيديولوجي. ولهذا فإننا نعتبر أن الحركات النسائية العالمية، تأثرت بهذا الزخم التاريخي وبالتحولات التي عرفتها مختلف الفئات والحساسيات في نضالها من أجل التمكين لقناعاتها ومبادئها الوجودية والفكرية، ومنها



بطبيعة الحال، الحركة النسائية. ولكي نقترب من هذا التصور، يمكن الإشارة إلى التأطير النظري الذي توصل إليه تورين في بلورة نموذج معرفي تفسيري، يصلح كآلية لفهم مختلف الحركات الاجتماعية. فما هي دلالات ذلك؟ وهل يمكن القول بأن الحركات النسائية تدخل في الحركات الاجتماعية؟ وما هي حدود ذلك المفهوم التفسيري "التوراني" (نسبة إلى ألان تورين)؟

ثانيا: الحركات الاجتماعية والنموذج المعرفي، نحو فهم مطابق للحركات النسائية

يؤكد "ألان تورين" أن الحركة الاجتماعية هي بمثابة فعل جماعي يهدف إلى مراقبة وتحويل نسق الفعل التاريخي"، ويضيف أنه لفهم الحركات الاجتماعية، "من خلال تشكيلة مكونة من ثلاث مبادئ: الهوية/ التعارض/ الكلية" فماذا يقصد بذلك؟

- **مبدأ الهوية**: يكون التعريف واعيا، ولكن النزاع هو الذي يشكل وينظم الفاعل.

تعتبر النيوليبرالية في رأي بورديو اتجاها مفرغا من البعدين الاجتماعي والتاريخي. إنها اتجاه ينبني على التدمير المنهجي لكل ما هو جماعي

- **مبدأ التعارض:** يمكن الفاعل من أن يعين خصمه، لأن رهان النزاع ما هو في آخر المطاف إلا النموذج الثقافي.

- **مبدأ الكلية:** تستطيع الحركة الاجتماعية تقديم مشروع مضاد أو اقتراح بناء مجتمع آخر، وعليه فالرهان بالنسبة إلى مبدأ الكلية، هو الهيمنة على نسق الفعل التاريخي[8].

إن هذه التشكيلة الثلاثية، تمكننا من فهم أشمل للدينامية النسائية التي تأطرت ضمن حركة اجتماعية، فمبدأ الهوية، يصف لنا ما تطرحه الحركات النسائية من مفاهيم ورؤى وتصورات أو بلغة فيبر رؤية للعالم، تريد أن تقول إننا نحن معشر النساء نتمتع بحقنا في المساواة التامة بين الرجال في المجتمع، وبالتالي فإننا نسعى لكي نحقق هذا الهدف في نضالنا المستمد من أجل تحقيق الإنصاف في كل مناحي الحياة.

أما فيما يخص مبدأ التعارض، فإننا نلاحظه في المسار النضالي للحركة النسائية عبر التاريخ، إذ شكل الخطاب والممارسة والفعل النسائي رؤيـة نقدية للأوضاع وللمسلكيات وللذهنيات والعقليات التي تحط من قيمة المرأة ومن قدرتها على الفعل السياسي أو النقابي أو الجمعوي أو حتى التنموي في كل أبعاده وتجلياته. وأخيرا، فإن مبدأ الكلية، والذي يعني الشمول في الرؤية والهدف والخطاب والممارسة والفعل، فإنه يتجسد عبر قراءة موضوعية لهذه الحركة النسائية المغربية، إذ أنها تسعى إلى تشكيل هوية نسائية تنهل من الرؤية الكونية ومن مبادئها العليا، والتي تهدف إلى إقامة مجتمع منصف وعادل، ويتمتع أكثر من ذلك بحس للعدالة والإنصاف[9].

ثالثا :الحركات الاجتماعية الجديدة ومرحلة النيوليبرالية

تعتبر النيوليبرالية في رأي بورديو اتجاها مفرغا من البعدين الاجتماعي والتاريخي. إنها اتجاه ينبني على التدمير المنهجي لكل ما هو جماعي. فالسوق كحقل لتبادل المصالح، صارت مسيطرة على جميع تفاصيل الحياة الاجتماعية، عبر ثقافتها المتأسسة من قبل ومن بعد على المنافسة والربح السريع والحركة السريعة لرأس المال، والنتيجة تكاد تنكشف بسهولة في عقود العمل القصيرة الأجل، والتسريحات الجماعية للعمال. ففي ظل هذا الوضع، يعيد بورديو سؤال «الاجتماعي» إلى الواجهة، مفكرا في المآلات المحتملة، ومشددا في الآن ذاته على ملحاحية الحركات الاحتجاجية. يقول بورديو: « إن الراهن العالمي يعرف تناقضا صارخا: فمن جهة هناك التدمير المنهجي لكل ما هو اجتماعي، وفي المقابل «هناك نشاط كل الفئات العاملة في المجال الاجتماعي، وكذلك أشكال التضامن والتكافل الاجتماعي، التي لن تنهار وتسقط في الفوضى على الرغم من الحجم المتزايد للسكان الذين يعيشون في ظروف العوز والهشاشة[10]».

وإذا كانت «سياسة العولمة لها نتائج وخيمة على المجتمع، لا تكون في البداية مرئية ومدركة»، فإنه من الضروري استنبات الوعي السوسيولوجي لفضح اللعبة، فالحقل هو دوما مكان اللعبة، أي الحقل الذي تقوم فيه علاقات موضوعية بين أفراد ومؤسسات في حالة تنافس لاكتساب مزايا متماثلة.

هكذا، لم يستطع مفهوم الحركات الاجتماعية الذي بلوره "ألان تورين" أن يصبح ذو دلالة عميقة، إلا في مرحلة ما من مراحل النيوليبرالية خصوصا في النصف الثاني من القرن العشرين، والتي تميزت ببروز توجهين أساسين: التوجه الايكولوجي والتوجه الحقوقي النسائي العالمي، نحو مزيد من الإنصاف والمساواة، كما يشرح ذلك "تورين[11]"، الذي يعتبر أن هذا التوجه الجديد في مطالب الحركات النسائية، من مطلب المساواة إلى مطلب الإنصاف أو المناصفة (la parité)، تعبيرا عن تطور في مواقف هذه الحركات، لأنه لا يتوقف عند ما هو دعائي وتوجيهي وتثقيفي، بل إنه يسعى إلى التمكين، عبر تغيير الدستور[12]، ليتجاوز بذلك

سياسية "الكوتا" (Quotas). وقد عبرت هذه الحركات، عن قناعة مفادها، أن إقرار الإنصاف بين أفراد المجتمع، يقتضي حتما استحضار كل من الرجل والمرأة في أي سياسة عمومية كيفما كانت، والعمل على تجاوز مبدأ التمييز الإيجابي أو "الكوتا" أو ما شابه ذلك، وأن الحقوق لا يمكن التفريق فيها بين الرجل والمرأة[13]". وقد سمى ذلك بالحركات الثقافية، أو بالحركات الاجتماعية الجديدة، فماذا يقصد بهذا المفهوم؟

يشرح لنا تورين التحولات التي وقعت في الآونة الأخيرة، كما يلي: "إن المجتمعات الحديثة تحركها حركتان متعارضتان/ كما كان الحال بالنسبة إلى النهضة والإصلاح، إبداع رؤية طبيعية مادية إشراقية للكائن البشري وللعالم من جهة، ومن جهة أخرى ابتكار التذويت الذي يعمل على تقوية الاقتناع- المتعارضة مع النمط التقليدي والديني للتأمل والمحاكاة. يتعين التساؤل الآن فيما إذا كانت هذه الحركة الثقافية، هي حركة اجتماعية؟ أي حركة اجتماعية لها فاعلون اجتماعيون محددون اجتماعيا ويصارعون ليس فقط توجها ثقافيا، بل فئة اجتماعية مخصوصة[14]؟.

ويضيف في موضع آخر، "إن الحركة العمالية، أي حضور حركة اجتماعية في الفعل العمالي، كان يتحدد بالدفاع عن الاستقلال العمالي ضد تنظيم العمل، سوف تسمى سريعا عقلنة. إن الحركة العمالية لا تكتفي بالمطالبة بتوفير الشروط الحسنة للعمل وللتوظيف ولا حتى بالمطالبة بحق التفاوض وبالتوقيع على المعاهدات الجماعية، بل تدعو إلى حماية الذات العمالية ضد عقلنة لا ترفضها، بل ترفض أن تراها تتطابق مع مصلحة رب العمل، وإذا كان قد جرى الحديث عن العدالة الاجتماعية ابتداء من القرن التاسع عشر، فمن أجل الإشارة إلى ضرورة التوفيق بين مبدأي الحداثة، العقلنة وكرامة العامل[15]». إن ما يمكن الوقوف عنده في هذا السياق التحليلي، هو أن الحركة الاجتماعية العمالية، تأثرت بالمناخ العام الذي جرى فيه تطوير الفعل النضالي من داخل المجتمع الصناعي وتموجاته المتعددة والمركبة في آن واحد. ولهذا يخلص تورين، في تعريفه للحركة الاجتماعية الجديدة إلى كونها «مجهود فاعل جماعي من أجل الاستحواذ على قيم وتوجهات ثقافية للمجتمع بالتعارض مع فعل خصم تربطهما علاقات السلطة».

رابعا: الحركات الاجتماعية الجديدة، نحو مطالب أكثر عالمية وثقافية

لكي نفهم جيدا المفهوم الجديد للحركات الاجتماعية، لا بد من التوقف عند السياق السوسيوتاريخي الذي أفرز هذا النوع من الحركات، "فالصراعات والتناقضات في المجتمعات الصناعية المتقدمة لا يمكن حلها بشكل معقول وواعد عبر "الدولاتية" (Etatisme)، عن طريق التنظيم السياسي وإدراج المواضيع والمطالبات المتزايدة في جدول أعمال السلطات البيروقراطية، فوراء هذه الافتراضات الشائعة في التصميم التحليلي تختلف توقعات المحافظين الجدد والحركات الاجتماعية جذريا، بحيث يسعى مشروع المحافظين الجدد لاستعادة أسس المجتمع المدني، وهي توقعات يفترض أنها غير سياسية، غير متفرقة، وغير ضرورية، مثل الملكية، السوق، وأخلاقيات العمل، والأسرة، والحقيقة العلمية، وذلك لحماية نطاق سلطة دولية ضيقة أكثر، وبالتالي أكثر صلابة، وهو ما من شأنه أن يسمح للمؤسسات السياسية كي تكون أكثر "اكتظاظا" بالطلبات والمهام. تسعى الحركات الاجتماعية الجديدة بدل ذلك إلى تسييس مؤسسات السياسة التمثيلية / البيروقراطية. وبالتالي لإعادة بناء المجتمع المدني الذي يعتمد بشكل متزايد على تنظيم ومراقبة وتدخل الحكومة دون توقف هذا التزايد،ومن أجل تحريره من الدولة، المجتمع المدني

كلّما كتبتُ طربتُ... وحين أكتب لا أكذِب؛ أقول ما لا ينْقال... أُطلق الجنون من جنَونه كي يتعقّل أكثر، أستصحبه شعرًا وأَلجمه نثرًا... وحين أكتب لا أهذي... وكلما كتبتُ هربتُ قليلا منّي إلى قبلي، كي ألقيَ التحية على أولِ التكوين

يشرح هابرماس مسألة أزمة الدولة في أوروبا بالتركيز على إدارة الأزمة العقلانية على مستوى النسق السياسي الفرعي، حينئذ يتغير مشهد الأزمة وينتقل إلى النسق الاجتماعي والثقافي الفرعي

نفسه يجب أن يصبح مسيسا من خلال الممارسات التي تنتمي إلى مجال وسيط، بين دواعي القلق "الخاصة" والنماذج السياسية التي تقرها الدولة[16]".

يشرح هابرماس مسألة أزمة الدولة في أوروبا بالتركيز على إدارة الأزمة العقلانية على مستوى النسق السياسي الفرعي، حينئذ يتغير مشهد الأزمة وينتقل إلى النسق الاجتماعي والثقافي الفرعي، ليظهر في شكل جديد يتمثل في أزمة الدافعية. ولئن كانت الأزمات الاقتصادية هي أزمات تكامل النسق (النظام)، وكانت أزمات العقلانية هي أزمات نسق وتكامل اجتماعي، فإن أزمة الدافعية هي أزمة تكامل اجتماعي، ويؤثر طغيان الدولة وزيادة سيطرة الطبقة التقنوقراطية في إضعاف دافعية الناس للمشاركة الفاعلة في النظام على أي وجه من الوجوه، فحافز المنافسة الاقتصادية قد انتزع تدريجيا من نفوس الناس الإيمان بقيمة العمل، ذلك الشعور الباطني بضرورة العمل. وهذا الشعور بدأ يختفي لأن العمل أصبح عملا رتيبا وبيروقراطيا، وأصبح الاقتصاد قادرا على الاستمرار بقواه الذاتية، ثم إن تنامي قوة الدولة البيروقراطية يضعف إمكانية المشاركة المثمرة في عملية اتخاذ القرار، عبر المؤسسات الديمقراطية كالأحزاب السياسية أو الانتخابات، إذ لم يعد للاسم الذي يتخذه الحزب الحاكم إذن أثر كبير فيما يحدث، وقد يكون من الجائز النظر إلى بعض الحركات الاجتماعية الحديثة باعتبارها تمثل أعراضا لأزمة الدافعية، كالحركة الطلابية التي قامت في ستينيات القرن الماضي، وحركة المرأة التي حدثت في عهد قريب، وحركة أنصار البيئة والحركة المضادة لاستخدام الذرة (الطاقة النووية، الحروب..[17]).

لهذا، لا يمكن فهم النموذج الجديد للحركات الاجتماعية، إلا إذا عرفنا التحولات التي شهدها المشهد السياسي ككل، لكن يجدر بنا قبل التعمق في هذا السياق، أن نعقد مقارنة بين النموذجين القديم والجديد للحركات الاجتماعية.

1 -خصائص ومواصفات النموذج القديم للحركات الاجتماعية

السياق المتحول لبروز الحركات الاجتماعية الجديدة

كما هو معلوم، فإن المتتبع لسوسيولوجيا الحركات الاجتماعية، يلحظ أن هذا المفهوم ازدهر في مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية، وذلك لأسباب اقتصادية واجتماعية وسياسية بالأساس، حيث "كان لمعدلات التعبئة ومدفوعات الحرب معا زيادة تأثير النشاط الحكومي في رفاهة عامة الناس، وهو ما استدعى إدخـال ممثلي الحكومة في مفاوضات حول الشروط التي يمكن بموجبها أن يساهم أصحاب الأراضي والتجار والعمال والجنود وغيرهم في الجهد الجماعي. أضف إلى ذلك، "أن التحركات المشتركة بين الارستقراطيين المنشقين والبرجوازيين الراديكاليين والبرجوازيين الصغار الغاضبين والعمال، خلقت إرهاصات ومساحات قانونية لأعمال الحركات الاجتماعية، حتى بعد انتهاء الحملات والتحالفات التي كانت جارية آنذاك"[18]. وإذا كانت هذه الظروف المتعددة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية، وقد ساهمت في بروز الحركات الاجتماعية في الحراك المجتمعي والسياسي بشكل عام، فإن المرحلة الثانية من تطور هذه الحركات، برزت بشكل ملحوظ في سنوات السبعينيات والثمانينيات من القرن الماضي، حيث كان "للصعوبات الاقتصادية والمالية التي واجهت دولة الرعاية دور كبير في ذلك. أما في المرحلة الثانية التي ترافقت مع بداية الثمانينات، فتميزت بفقدان الثقة في الدولة الاجتماعية، أي أنها فقدت الشرعية التي كانت تتمتع بها في ظل سنوات الازدهار الاقتصادي للسنوات الثلاثين (glorieuses les trente،1945-1970) تقليص الحماية الاجتماعية والحريات النقابية والقوة التفاوضية

للعمال[19]". ويمكن إجمال أهم التحولات التي ميزت هذه الفترة فيما يلي:

-تقلص دور الفاعلين السياسيين في الدولة الوطنية.

-عدم التزام الدولة في المشاركة في العديد من القطاعات الاقتصادية (الخوصصة)، إذ يؤكد زيغلر أنها تؤدي إلى إضعاف القدرة التنظيمية للدولة، وتضع البرلمانات والحكومات تحت الوصاية، وتفرغ معظم الانتخابات وكل عمليات التصويت الشعبية تقريبا من معناها.

- الحضور القوي لمنظمات دولية فوق وطنية.

- السلطة باعتبارها وسيطا تنظيميا للعلاقات الاجتماعية قد استبدلت في ظل الاقتصاد المعولم بوسيط آخر هو النقود.

- في السبعينيات ارتفاع حجم المديونية ارتفاع في الاستدانة من الخارج، سياسة التقويم الهيكلي.

- إذا تحول النظام الرأسمالي، من خلال إبعاده للسياسي (لصالح الاقتصادي)، إلى توليتارية، فإنه من الممكن جدا أن ينهار.

- يقظة النزعات العرقية: الاندماج الوطني في ظل التعددية الثقافية[20]".

وعبر هذا المعطى الثقافي، يمكن أن نذكر التحولات العميقة التي حصلت في البناء المجتمعي والسوسيوثقافي للمجتمعات الأوربية، بل وحتى بقية المجتمعات الأخرى، لأن طبيعة هذا التحول تكمن في كونه قد أصبح كونيا،

يتمثل النموذج القديم في قضايا السياسات الرئيسية لجدول الأعمال في أوربا الغربية مباشرة لفترة ما بعد الحرب، حتى أوائل سنوات السبعينيات المتعلقة بالنمو الاقتصادي، وتوزيع الموارد والأمن

وليس مقصورا على مجتمع دون آخر، ومن بين هذه التحولات:

أ- تعددية الثقافات الصغيرة (بروز النزعات الفردية).

ب- تعددية الآفاق: إعادة النظر في المعايير السائدة في نظام ثقافي معين (الحركات النسائية[12] ترفض الهيمنة الذكورية...).

ج- تعددية الجماعات.

2 -خصائص النموذج القديم للحركات الاجتماعية

النموذج القديم

يتمثل هذا النموذج في قضايا السياسات الرئيسية لجدول الأعمال في أوربا الغربية مباشرة لفترة ما بعد الحرب، حتى أوائل سنوات السبعينيات المتعلقة بالنمو الاقتصادي، وتوزيع الموارد والأمن. في حين أن قضايا مثل: الوحدة، الحدود، إعادة تعريف السيادة الوطنية، والتراب الوطني لعبت دورا ثانويا في هذه البلدان، بحيث كان غياب الصراع على النظام الدستوري والقانوني أكثر وضوحا، إذ يستند النظام السياسي، الاقتصادي، والاجتماعي الذي اعتمِد في أواخر الأربعينيات، وبداية الخمسينيات، إلى توافق واسع حول دولة الرفاه- الليبرالية، الديمقراطية، وهو ما يستحق على الأقل ثلاثة عناصر أساسية للاتفاقات الدستورية ما بعد الحرب، التي ثم اعتمادها وتبريرها والدفاع عن وظيفتها للمساهمة في النمو والأمن. من جهة، على الرغم من بعض العناصر الثانوية - التشاور، التخطيط التأشيري الدلالي، التعاون، والتأميم، قرارات الاستثمار، والتي أقيمت كميدان لفعل المالكين (أصحاب الملكيات) ومدراء بالوكالة في الأسواق الحرة، وفقا لمعايير الربح. من جهة أخرى، فإن الرأسمالية كآلة للنمو قد اكتملت من خلال العمل المنظم، وكآلة لإعادة توزيع الموارد، والأمن الاجتماعي، وهو ما يمكن تفسيره من خلال النمو والقدرة الشرائية الحقيقية التي يمكن أن تفسر بالمرة، بتوفر اليد العاملة بالوضع والتخلي عن مشاريع طويلة المدى للتغير الاجتماعي، في مقابل وضع قانوني صلب مقرر في سيرورة توزيع الدخل. لقد شكل النموذج الدستوري لفترة ما بعد الحرب، شكلا خاصاً من ديمقراطية سياسية، تمثيليةتعمل بفضل منافسة الأحزاب.

تبني الحركات الاجتماعية الجديدة علاقاتها مع الفاعلين الآخرين ليس بتعبير التفاوض، التوفيق، الإصلاح، التحسن أو التقدم التدريجي، لكن بالأحرى بتعابير متعارضة ومتناقضة بقوة مثل نعم/ لا

ومثل هذا الجهاز يسمح للحد من الصراعات، التي تنتقل من مجال المجتمع المدني إلى الساحة السياسية، كما كان الوضع في الحالة الألمانية من تفريق تنظيمي على المدى الطويل بين الفاعلين الجماعيين حاملي المصالح الاجتماعية (مثل: النقابات، جمعيات أرباب العمل، الكنائس...). والأحـــزاب السياسية التي ترتكز على هـدف كسب الأصوات، والحصول على مناصب في البرلمان والحكومة، على غرار نموذج "التقاط كل طرف" partiattrape-tout (o. kircheiner))، بحيث تتمحور نماذج الحياة "الخاصة"، حول الأسرة، العمل، الاستهلاك، وهو ما من شأنه استيعاب طاقات وطموحات معظم الناس، بحيث ستكون للمشاركة في الحياة العامة والمنازعات المتعلقة بها أهمية هامشية في حياة معظم المواطنين. هذا التعريف الدستوري لمجالات الفعل الخاص بالرأسمال، والعمل، الدولة والمجتمع المدني، كان متلازما مع مركزية القيم التي تمثل النمو، الازدهار، وإعادة توزيع الموارد. وقد استقبلت في أواخر سنوات الخمسينيات، أطروحة "نهاية الايديولوجيا" المستوردة من العلوم الاجتماعية الأمريكية، والتي تنبأت بنهاية الصراع السياسي على نطاق واسع كتأويلات سوسيولوجية قريبة من المعقول والنقد، لكن لم يكن تأثيرحقيقي على الأسس الثقافية المتينة لرأسمالية "الرفاه" لما بعد الحرب [22]".

3 - خصائص النموذج الجديد للحركات الاجتماعية

النموذج الجديد

تعتبر محاولة راسيشك من المحاولات القليلة لخلق مفهوم قـوي للنموذج الجديد مـن خـلال تعريفه للحركات الاجتماعية، وإذا كان هذا التعريف بعيدا عن أن يكون شاملا، فإنه اعتبر أن التركيز على الناشطين في هذه الحركات مهم لوصف السياسة الجديدة الواردة في مصطلح "الحركات البديلة". فالحركات الجديدة، التي تسيّس الموضوعات لا يمكن أن تكون "مشفـرة" في داخل رمز ثنائي للفعل الاجتماعي، الذي يكمن وراء النظرية السياسية الليبرالية، بحيث أن ميدان عمل هذه الحركات الجديدة هو الميدان السياسي غير المؤسسي، الذي لا يؤخذ بعين الاعتبار من خلال نظريات وممارسات الديمقراطية الليبرالية ولا دولة الرفاه، خاصة وأن الموضوعات المهيمنة للحركات الاجتماعية الجديدة تتعلق بالمناطق (المادية)، ومجالات الفعل والعوالم المعاشة: مثل الجسم، الصحة، الهوية الجنسية،الحي، المدينة، والبيئة المادية، الهويات والتقاليد الثقافية، الأقليات الإثنية، القومية واللغوية. وعموما، الظروف المادية للحياة وبقاء البشرية على قيد الحياة بشكل عام. وهذه الموضوعات قد تظهر، وكأنها تغوص في جذور مشتركة مع عدد من القيم التي، ليست "جديدة" في حد ذاتها، بقدر ما تمنحها الحركات الجديدة أهمية، لحالات طارئة ومختلفة. وأهم هذه القيم هي الاستقلالية، والهوية (مع ارتباطات بقيم من قبيل: اللامركزية الحكم الذاتي، وأشكال العمل المستقلة - المساعدة الذاتية)، بدلا من، التلاعب، التحكم، التبعية، البيروقراطية، الضبط، إلى غير ذلك.

ضمن هذا السياق، يكمن عنصر ثالث من النموذج الجديد في طريقة عمل الحركات الاجتماعية الجديدة، والتي تكمن في الطريقة التي من خلالها يتعايش الأفراد معاً لتكوين جماعة ("طريقة العمل الداخلي")، والطريقة التي عبرها تواجه العالم الخارجي والخصوم السياسيين (" طريقة العمل الخارجي"). بشكل عام، لا تعتمد الحركات الاجتماعية الجديدة، طرق اشتغالها (كالأشكال التقليدية للتنظيم السياسي) على المبدأ التنظيمي للتمايز، سواء كانت أفقية (منخرطين/ غير منخرطين) أو عمودية (القادة/ قاعدة). في حين يتميز نمط العمل الخارجي بتمظهرات وأشكال أخرى

من العمل للاستفادة من الوجود المادي للأشخاص(غالبا بأعداد كبيرة)، من قبيل تكتيكات الاحتجاج، التي تهدف إلى حشد انتباه الرأي العام عبر وسائل (في الغالب) قانونية على الرغم من أنها "غير اتفاقية"، والتي تضاعفت من قبل مطالب المتظاهرين، المرتبطين في المقام الأول بقواعد اللغة، البعد السيميائي، والمنطق السلبي، كما يتبين من الكلمات الرئيسية مثل "أبدا"، "في أي مكان"، "نهاية"، "قف"، "الصفيح"، "المنع"...إلخ.

تبني الحركات الاجتماعية الجديدة علاقاتها مع الفاعلين الآخرين ليس بتعبير التفاوض، التوفيق، الإصلاح، التحسن أو التقدم التدريجي، لكن بالأحرى بتعابير متعارضة ومتناقضة بقوة مثل نعم/ لا، هم/ نحن، مرغوب فيه/ لا يحتمل، انتصار/ إخفاق، ألان/ أبدا...إلخ. إنها حركات غير قادرة على التفاوض، لأنها لا تملك شيئا لتقدمه في مقابل التنازلات التي يمكن أن تكون. بالمقابل، لا يمكن أن تعد بانخفاض في استهلاك الطاقة في مقابل وقف مشاريع الطاقة النووية، مثلا وعلى عكس النقابات، التي قد تقبل الاعتدال في الأجور، في مقابل ضمانات على العمل، فإن غياب البعد التفاوضي في الحركات الاجتماعية، بالإضافة إلى بعض خصائص المنظمات الرسميةالأخرى، يجعلها تفتقر إلى مجموعة متماسكة من المبادئ الإيديولوجية، والرؤية للعالم التي يمكن من خلالها تصميم صورة مجتمع مرغوب فيه، من خلال وضوح الخطوات للوصول إليه. أخيرا، الجانب الأكثر إثارة للدهشة فيما يتعلق بفاعلي الحركات الاجتماعية الجديدة، التي لا تستند في تحديد الهوية الذاتية على الرموز السياسية القائمة (يسار/ يمين، ليبرالية/ محافظ...) أو على الرموز السوسيو-اقتصادية التي تتطابق جزئيا (الطبقة العامل/ الطبقة المتوسطة، فقراء/ أغنياء،الساكنة الريفية/ الساكنة الحضرية ...)، مع عالم الصراع السياسي، هو بالأحرى مشفّر بحسب فئات مشتقة من موضوعات الحركات نفسها، مثل النوع، السن، المكان، وما إلى ذلك[23] » .



يمكن القول أخيرا إن رصد التحولات التي عرفها مجتمعنا الإنساني، خاصة فيما يتعلق بوضعية النساء. لقد قلب المجتمع الجماهيري تجربتنا رأسا على عقب، لا في مجال الإنتاج فحسب، بل في مجالي الاستهلاك والاتصال أيضا. إن علاقتنا بالسلطة تتبدل تبدل صورنا الخيالية، ومثلها أيضا تجربتنا وأذواقنا الموسيقية، لكن فكرة الانتقال العامة من ثقافة تتجه نحو الخارج إلى أخرى تتجه نحو الباطن ونحو الوعي الذاتي، تقودنا رأسا إلى ثقافة محددة تعيشها النساء بقوة أكثر من الرجال.



ملـــف العـــدد

حسن المصدق

الشباب المغربي وشبكات التواصل الاجتماعي

الفرص والمخاطر في نقد مجتمع المعلومات والاتصالات

يتفق الجميع على الدور الكبير والهام الذي بدأت تلعبه تقانة المعلومات في رسم معالم مجتمع الألفية الثالثة، فهي اليوم من دون شك تمتاز بتأثير متزايد على جميع عناصر منظومة المجتمع: التعليم، الخبرات، المعارف، الفنون، اللغة، المسكن، الملبس، الغذاء، الدواء، المعايير، الإنتاج، التوزيع، العلاقة مع الآخرين، بحيث ترتبط جميع هذه العناصر قاب قوسين أو أدنى مع تقانة المعلومات، إن لم تكن هذه الأخيرة محركا رئيسيا للمجتمع والأفراد ككل، بعد أن استقرت في قلب المنظومات الثقافية، والاقتصادية والسياسية والاجتماعية. ناهيك أنها أصبحت في قلب التحولات السريعة والمفاجئة، ما يجعل من الصعوبة بمكان فك الارتباط بين الثقافة والتقانة.

غير أنه من اللافت للنظر أن بنية مجتمع تقانة المعلومات غير مهيكلة وغير مركزية، فالأقوى في عالمها هو الذي يجلب إليه فئات عريضةدائمة الحضور، ويتجه نحوه «حجيج فضاء المعلومات» بحثا عن نجومية أو مواقع تقام فيها معارض، منتديات، مؤسسات للبيع والشراء ومنصات الحصول على الخبر أو مواقع إثارة... إذ ليس من حضور فعلي إلا للذين يملكون المعلومة صورة أم فكرة، ويتحكمون في صياغتها وإخراجها شكلا ومضمونا، فضلا عن القدرة الدائمة على التجديد السريع، والاتسام بالديناميكية، والمهارة في استخدام الوسائل الحديثة للمعلومات والاتصالات، وهو الأمر الذي يجعل اقتصاد مجتمع المعلومات يمتاز برأس مال ذهني قائم على صناعة الثقافة التي تخترق سيادة الدول وتقفز على الحدود، فالمعلومات تحلق عبر الأثير لأنها تتحلى بقوة فائقة للتطاير وإعادة الإنتاج، فهي غير نافذة كما هي حال السلع التقليدية التي تستنفذ باستهلاك موادها بل العكس هو الصحيح، لأن موارد المعلومات تتسع كمياتها وتزداد أهميتها بارتفاع معدلات استهلاكها.

وبناء عليه، يمكن القول إننا أمام ملامح «مجتمع جديد» قوامه «رأسمالية معلوماتية» و« ثقافة افتراضية واقعية»، تقوم على تحطيم العقبات والعراقيل الزمنية والمكانية، مشجعة بذلك توسّع الرأسمالية المعرفية إلى أبعد الحدود. بالإضافة إلى كونها تُقوض العلاقات الاجتماعية التقليدية لأن ثقافة الوسائط المتعددة، وثقافة الإنترنت، ومنصات



الشبكات الاجتماعية، بمثابة أبجدية جديدة في زمننا تشجع الإنسان على الذوبان وانصهاره في عالم افتراضي يقع بين حدود عوالم الواقع والخيال، لا تفرض على أعضائها انتماء أو ظهورا بعينه على وجه الحصر، فضلا عن كون ذلك لا يخضع لتصنيف محدد بحيث تتم معرفة العالم في الشبكة انطلاقا من سيولة معلوماته ورغبات الفرد المتغيرة والمستهلكة، وليس من محددات أخرى.

وبإيجاز يصبح العالم من هذا المنظور فضاء متشابكا متمركزا كليا على الفرد، وبالتالي يمكن أن نقرأ خلف هذه الفرضية قراءة تخضع في تصورها إلى حتمية تقنية تتحكم بالعالم، فالمجتمع في علاقته مع وسائط الاتصال الجديدة لا يتم تشكيله وبناؤه وفق التأثيرات الوافدة عليه منها فحسب، بل إنه يتماهى معها كليا.

والحال أن هذه الرؤية تدمج كليا بين التكنولوجيا والمجتمع، لأن الاندماج بينهما وصل مداه في مجتمع تكنولوجيا المعلومات، ما جعل الفيلسوف الألماني مارتن هيدغر يجملها في العبارة الشهيرة: «تقنية العصر أصبحت عصر التقنيةّ». ما يفرض الانتباه والحالة هاته إلى تحديد أهداف الدراسة في الآتي:

- دور شبكات التواصل الاجتماعي وأهميتها في تشكيل الرأي العام لدى الشباب المغربي تأثيرا وتأثرا.
- معرفة بعض التداعيات والآثار المترتبة على استخدام شبكات التواصل الاجتماعي بكثافة.
- مضاعفة الجهود والتوعية بثقافة الشاشة الإلكترونية والتعرف على نوع انتشار شبكات التواصل الاجتماعي ومعدلات استخدامها.
- وضع توصيات إصلاحية يمكن أن تستعمل في ترشيد استخدام أمثل لشبكات التواصل الاجتماعي.

شبكات التواصل الاجتماعي

تندرج شبكات التواصل الاجتماعي في الإنترنت التشاركي، ويقصد بها التفاعلات التي يقوم بها رواد الإنترنت عندما يتفاعلون من خلال الشبكات أمثال الفيسبوك، وواتساب، وتلغرام، وسينيال، وأولفيد، وماي سبيس، وديلي موشن، وموقع تويتر(استخدام 140 حرفا)، ويوتيوب (وضع مقاطع فيديو)، وفليكر (نشر الصور) ولينكدِن، حيث انطلقت بالتدريج منذ عام 2003، متجاوزة شبكة الإنترنت في صيغتها الأولى (0.1) التي كانت مقتصرة على الخبراء، وأصبحت تضم ملايين من المشتركين.

وبإيجاز يصبح العالم من هذا المنظور فضاء متشابكا متمركزا كليا على الفرد، وبالتالي يمكن أن نقرأ خلف هذه الفرضية قراءة تخضع في تصورها إلى حتمية تقنية تتحكم بالعالم

في هذه المساحة الفضائية الرقمية المتعددة يشمل «الويب التشاركي» (0.2) عدة مظاهرجديدة لعل من أبرزها: إيجاد قنوات نشر جديدة متحررة نسبيا من أي إعلام تقليدي وأي رقابة، فضلا عن الاتصال الآلي بالأشياء. ومن ثم تسمح مروحة الشبكات الاجتماعية بالتبادل السريع للمعلومات، والانطباعات، والأحكام، والمشاعر، والأحاسيس كي تجمع بين نشر معلومات والتشارك فيها ضمن مجموعات افتراضية يخضع متطلبات الحكي فيها لاهتمامات وميولات مشتركة أو تلقائية، ما يجعل من شبكات التواصل الاجتماعي مفهوما يشمل أبعادا مختلفة يسمح للأفراد والجماعات بالتواصل فيما بينهم وتوليد شعور بالألفة الاجتماعية أو مناسبة لتشابك اجتماعي قابل للتوظيف في النقد أو التثمين، والإشادة أو التشهير، وقت ما أرادوا وحيث ما أرادوا على الشبكة بغض النظر عما إذا كانوا يملكون موارد لغوية ومعرفية دقيقة تساعدهم في مسعاهم من خلال برامج المحادثة الفورية، والمدونات، ومنتديات النقاش، أي من خلال وسائل الإعلام الحاسوبية.

واستنادا إلى ما سبق، إن ما نعيشه اليوم من تفاعل رقمي سريع، وانتشار مذهل للمعلومات وتعدد وسائل البرمجة، وتأثير فاعل للتقنيات الجديدة في مجال الاتصال، يفرض إماطة اللثام عن الفلسفة التي تؤطرها، وبما يساعد في الاستفادة من الفرص وتجنب المخاطر، وبما يحصن الشباب

من مغبة الانجرار خلفها دون بصيرة ووعي بالرهانات التي تضبط عقارب غاياتها.

ومن ثم، تبدو أشكال استخدام منصات التواصل الاجتماعي متناقضة تماما، لكن لأول مرة في التاريخ البشري يخاطر الأشخاص بإفشاء معلوماتهم علنا (سواء كانت هويتهم مقنعة أو مكشوفة) موزعة بين عوالم وفي مسارح متعددة تقوم بفهرسة ملفاتهم الشخصية، حيث من المعلوم مثلا بأنه إذا طبقنا هذه الحالة على حالة الفيسبوك أو جوجل، سنجد بأنه حتى في حالة حذف البيانات، فهم يحتفظون بها في الوقت نفسه، إذ هناك أرشيفان: الأرشيف السري غير متاح للعامة، وهناك الأرشيف المنقح بعد حذف بعض المعطيات... بحيث يوجد دائما مرئي ومخفي في هذه البيئة الرقمية الجديدة.

ومتى تبصّرنا في أنواع هذا التفاعل والمشاركة، يختلف رواد الإنترنت في تفاعلهم كل بحسب موقعه ودوافعه ورغباته، لكن المحتوى العربي الرقمي ما يزال ضعيفا جدا ولا يسد الحاجة، ما جعل الشباب العربي بعامة والشباب المغربي بخاصة حبيس توجهات تعرض عليه وتفرض عليه اختيار محتوى ورفض آخر. كما أن وجود خطوط وبوابات الربط الدولية الناقلة للمحتوى والمتمثلة في الكابلات البحرية الرئيسية تحت سيطرة وإدارة مؤسسات مالية أجنبية ليس للعرب فيها أي سلطة أو نفوذ، يجعل العالم العربي مجرد مستهلك طيّع لمحتوياتها، كما أن الدول العربية ما زالت خارج النظم الرئيسية الأربعة لإدارة شبكة الإنترنت والمتمثلة في (1- نظام تحديد العناوين الرقمية ومستخدمي الشبكة، و2- نظام تحديد عناوين المواقع على الشبكة، و3- نظام بروتوكولات الاتصال على الشبكة، و4- نظام الحاسبات الخادمة الأساسية المسؤولة عن تشغيل وإدارة المواقع والمحتوى الموجود بداخلها).

كذلك بينت نتائج << التقرير التأسيسي للمحتوى الرقمي العربي>> الصادر عن مؤسسة الفكر العربي (2013) بأن هناك 126 ألف و389 موقع تنتج المحتوى العربي، من بينها 104 آلاف و899 تمثل 83% من الحاسبات الخادمة للمواقع التي تقدم محتوى عربيا موجودة في أماكن لا توجد عنها أي بيانات ولا معلومات بهذه النوعية من الحاسبات، وبالتالي من هي الجهة التي تديرها وتقف وراءها، وهل هي تحت سيطرة بلداننا العربية أم أنها

تبدو أشكال استخدام منصات التواصل الاجتماعي متناقضة تماما، لكن لأول مرة في التاريخ البشري يخاطر الأشخاص بإفشاء معلوماتهم علنا

موجودة خارج العالم العربي، بحيث غير معروف من يدير بنيتها التحتية، بالمقابل توجد حاسبات معروف وجهتها، وتصل إلى 19 ألف و784 تقع كلها خارج الوطن العربي وتنتج محتوى رقمي عربي، بحيث تشكل نسبة 16%من الحاسبات، أما عدد الحاسبات الخادمة التي تدير مواقع تقدم محتوى عربي وتقع نطاق وتحكم الدولة صاحبة الموقع، فلا تتعدى 1430، أي بنسبة 1،1% من إجمالي الحاسبات، وهذا يطرح سؤالا عصيا في معالجة القضايا المصيرية والحيوية لكل البلدان العربية.

وللتوضيح، تجدر الإشارة بأن المحتوى الرقمي يتخذ العديد من الأشكال (النص، الصورة، الفيديو، الرسوم المتحركة، الصوت، الخرائط، التطبيقات الإلكترونية) وهو يستعمل من أجل العديد من الوظائف تهم الاتصالات، الأخبار، التوصيل الشبكي، التوظيف، التسلية، التجارة الإلكترونية، البحث عن الموضوعات، خدمات تحديد الموقع، التعليم، التدريب، وغيرها) .

لذا إن الراصد للمحتوى الرقمي العربي عبر استخدام البيانات المتاحة التي توفرها عدد من المواقع الدولية على شبكة الويب مثل :

isc.org و Google.com وAlexa.com وITU.int
وicann.org و domaintools.com وripe.net
و Webhosting.info و Netcraft.com
HosterStats.com،

تظهر أن النسبة المئوية للبلدان العربية في مواقع الميادين العامة ذات المستوى الأعلى (gTLD) هي فقط% 0،162 ونسبة عدد مواقع استضافة الإنترنت في المنطقة هي 0،198% من أصل المجموع الدولي، أما النسبة المئوية

للميادين القطرية ذات المستوى الأعلى (ccTLD)العربية في المواقع المليون الأولى هي نسبة لا تتعدى 0,187% [1]، حيث لم يتعدَّ نسبة مساهمة المحتوى الرقمي العربي في عام 2014 نسبة 2 %من المحتوى الرقمي العالمي قبل أن يستقر في 3% في عام2020/2021، بالرغم من أن مجموع الناطقين بالعربية نسبة 7% من مجموع السكان في العالم (422 مليون شخص) وأنها خامس أكثر لغة مستخدمة في العالم

ويضاف إلى هذا الخلل معضلة تتعلق باجترار المحتوى الرقمي العربي التكرار والنسخ واللصق، حيث توزعت أكثر من 60%من المواقع بين مواقع دينية وعظية ودعوية تليها مواقع فيديو وموسيقى وفنون ورياضة، بينما المواقع التي تُعنى بالقيم الأخلاقية والشعر والموارد الثقافية والأوضاع الثقافية والتراث الثقافي والإبداع الثقافي والأشكال والأنواع الأدبية واللغات والبرامج الثقافية والفلسفة والنثر والرواية والترجمة، يراوح نصيبهم بين 1.3 و0.25 في المئة. وهو ما يكشف تدني محتوى وضحالة الثقافة الرقمية السائدة في العالم العربي.

الشباب المغربي وأدوات التواصل الاجتماعي

لا تختلف دوافع الشباب المغربي في لجوئه إلى الإعلام الاجتماعي الجديد عن غيره من الشباب في العالم، فهي تتأرجح بين دافع تحصيل المعرفة والحصول على الأخبار والاطلاع على ما يجري ويدور، فيما يمكن أيضا تفسير هذا النزوع إلى الترفيه والبحث عن أصدقاء وجماعات تشاركه هواياته وآراؤه، حيث انتشرت ظاهرة عرض فيديوهات تسجيلية وتفاعلية، بالإضافة إلى الصور والتفاصيل اليومية ومختلف الأنشطة بما يجعل رصد تأثير استخدام وسائل التواصل الاجتماعي الرقمية مهم جدا في التعرف على أنماط السلوك والتحولات الإيجابية والسلبية التي طرأت عليها، بخاصة في مواضيع تتعلق بالاستهلاك ومحاولة التأثير فضلا عن ما يهدد الأمن الوطني عبر الدعاية والتجنيد والإرهاب واستغلال الأطفال والقاصرين وبث الإشاعات والأخبار الكاذبة والفئوية والطائفية والتشهير والتلصص بغية انتهاك حرمات الناس، بحيث يجري قياس ذلك برصد وسائل التواصل الاجتماعي المختارة بما فيها برامج الدردشة والمحادثة الفورية: واتساب، أنستغرام، تويتر، فيسبوك، ويوتيوب، سنا بشات، وجوجل بلس وغيرها، وكذلك عدد مرات الاستخدام ومدة الوقت والمواقع المحببة.

ومهما يكن، يجب الاعتراف بأن الشباب المغربي يتوجه اليوم نحو الأنترنت الخاص بالمدونات، و يوتيوب وتويتر و فيسبوك و واتساب بكثافة، فالتكنولوجيا الجديدة في المعلومات والاتصالات، وخصوصا الشبكة العالمية التشاركية لديها القوة والقدرة لتحرير أقواله، فما رأيناه في الأمد القريب من إمكانية كل واحد أن يصبح منتجا بفضل الهاتف المحمول المصور عبر توجيه رسائل قصيرة ومقاطع فيديو. بيد إن واقع هذه الشبكات معقد جدا، ففيها يوجد كل شيء ولا شيء، الحقيقي والمزور، وبها من الاستعراض والتشويش والإشاعات ما يجعلها تغص بطرفي نقيض، ومن ثم نطرح سؤالا جوهريا من ينظم هذه الغوغائية الإلكترونية؟ ومن يضبط إيقاعها عندما تحيد عن الصواب؟ ومن يفرق بين الصالح والطالح؟ بين المفيد وغير المفيد؟ بين الدعاية المغرضة والحقيقة؟

ولعل الحكمة العربية في هذا الباب تقول «ان الطنين الزائد يصيب بالصمم!»، وهو ما يعني أن صعوبات التواصل الحقيقي، ستكون إحدى السمات الأساسية لمجتمع في ظاهره ينضح بالمعلومات من كل حدب وصوب، بينما يساهم الشباب بتداوله لهذه المواقع والمنصات بالتدريج إلى مجرد وقود استثماري ينتج قيمة مضافة للشركات العالمية لا تستفيد منها أوطانه إذا لم يعي بدرجة كافية رهاناتها وآلياتها.

ولذلك، أصبحت هذه التكنولوجيا مولدة وهدامة للروابط في آن، وتحيط بها رهانات اجتماعية-اقتصادية وتكنولوجية وسياسية تحيل بالضرورة على تفكيك العامل البشري في المجتمع الشبكي لمعرفة الفلسفة والغاية التي تسعى إليها وتوجهها. فإذا كان بفضل الإنترنت نملك معرفة واسعة عن العالم، غير أننا لا نعرف لحد الآن، كيف نقوم بتصنيف هذه المعرفة وتقويمها وهيكلتها في قضية العائد والقيمة السوقية والتقنية وتكلفتها، وهي شروط أساسية. لذلك إن تعليم الشباب كيفية تدبير هذا التدفق المعلوماتي الهائل يكمن في الحصول على القدرات المعرفية الضرورية

1 - .Usage of Arabic for websites, http://w3techs.com/technologies/details/cl -ar- /all/all

لا غرو من التذكير بأن وسائل الإعلام التقليدية لم تعد قادرة بمفردها على إشباع تطلعات الشباب، لكن ظاهرة شبكات التواصل الاجتماعي ومدى تمكنهم منها تطرح بحدة موضوع الفجوة الرقمية الذي أصبح يحتل مساحة واسعة في العلوم الاجتماعية

للقيام باختيارات عقلانية، وهي مهمة غير سهلة إذا لم نقم بتحديث منظومتنا التربوية والتعليمية.

والواقع أنه لكي يوجد مجتمع، يجب أن لا ننسى بأنه لا بد من توفير شبكة اجتماعية، ولكن العكس غير صحيح. لذلك، ما العمل عندما تؤدي التكنولوجيا الجديدة إلى عزلة الناس وتجريدهم من الانتماء الوطني، وتجعلهم بلا جذور، وتتاجر ببريدهم الإلكتروني، وبمحتويات الشبكات الاجتماعية، واستخدامهم في التسويق الموجه، وإعادة بيع البيانات الشخصية، وإرسال رسائل دعائية لهم تحت غطاء الرسائل الشخصية، مما جعل البعض يظن أن الشبكات الاجتماعية ما هي في الحقيقة إلا شباك خادعة للشركات واقتصاد الاتصال عن بعد، لاسيما عندما يتعلق الأمر بصناعات ثقافية تستهدف العقول والجيوب معا، ومن مصلحتها أن يستعمل الجميع نفس التطبيقات الذكية ويغردون بنفس نغمات القطيع الذي يسير على غير هدى من أمره انقيادا لا اختيارا...

في رأب الفجوة الرقمية

لا غرو من التذكير بأن وسائل الإعلام التقليدية لم تعد قادرة بمفردها على إشباع تطلعات الشباب، لكن ظاهرة شبكات التواصل الاجتماعي ومدى تمكنهم منها تطرح بحدة موضوع الفجوة الرقمية الذي أصبح يحتل مساحة واسعة في العلوم الاجتماعية.

ذلك أن الفجوة الاجتماعية أو الفوارق الاجتماعية هي بمثابة التعبير الأمثل عن الهوة السحيقة التي يمكن أن تعبر عن قطيعة اقتصادية واجتماعية أو عناختلال في ميزان العدالة الاجتماعية إذا تم مقارنته بوتيرة التقدم في البلدان السائرة في طريق النمو.

غير أنه في المجال الرقمي يشمل عدة مجالات، تكمن في استعمال ركائزوحاويات الاتصال الحديث من عدمه، وخاصة منها الموصولة بالشبكة، والتي تفترض الحصول على حاسوب، والاتصال بالإنترنت واستعمالهما بشكل جيد، مما يشكل معه المستويين الأساسيين للكلام عن الفجوة الرقمية، بحيث يعتبر انتشار تكنولوجيا المعلومات والتواصل مؤشرا حقيقيا لاستعماله الاجتماعي الفعلي وجملة القوانين التي تقنن استعماله، سيما أن هذه الوسائل التقنية تتم بسمات جديدة تتعلق بالاندماج والمشاركة والانفتاح وغياب الحدود في العالم الافتراضي، وهل ينحوا هذا الأخير إلى تشكيل عالم بديل عن العالم الواقعي، ما يسهل إغراء الشباب وإغواؤهم بدعوات لا تحمل من التكوين والوعي في شيء، خاصة عبر عرض المواد الإباحية الفاضحة والخادشة للحياء، فلا عن تسخيرهم في التشهير والفضيحة والتحايل والابتزاز والتزوير وانتهاك الحقوق الخاصة والعامة كالخصوصية الشخصية أو الحقوق المحفوظة.

وبإيجاز، إن أرقام وإحصائيات الاتحاد الدولي للاتصالات السلكية واللاسلكية «IUT»، بالإضافة إلى التقارير والدراسات الصادرة عن «Economist Intelligence Unit. Country Profile 2006» الخاصة بدول العالم العربي، تدفعنا إلى القول أن تبنى منطلقات مجتمع تكنولوجيا المعلومات واقتصاد المعرفة ترتبط بعدة عناصر، أبرزها:

1- إيجاد سبل تغطية كافية في مجالات البنية التحتية للاتصالات السلكية واللاسلكية كما وكيفا.

2- توفير كميات لا بأس بها من الحواسيب والمعدات الإلكترونية وتيسير الحصول عليها.

3- تخفيض فاتورة تكلفة الاتصالات الهاتفية وأثمنة الربط بالشبكة الإلكترونية.

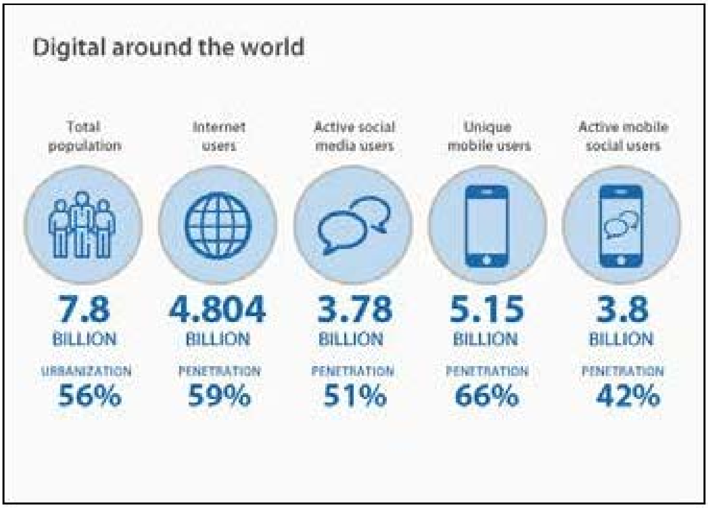
4- دعم ورفع نسبة حضور الأبجدية والتكوين المستمر بين مجموع السكان.

5- إيجاد سبل تكوين عمومي في مجال الأبجدية الرقمية.

والواقع إن تواجد المنطقة العربية في مفترق الطرق والكابلات الرقمية بين إفريقيا وأوروبا من جهة، وبين الشرق والغرب من جهة أخرى، دفع إلى محاولات حثيثة ومجهودات كبيرة تصب في اتجاه تبني تكنولوجيا المعلومات والتواصل، والأخذ بها على الرغم من الصعوبات والعراقيل التي تواجه دولها في مسعاها، بحيث إن الوعي بضرورة تفادي فجوة رقمية بين بلدان الشمال والجنوب لم يعد حكرا على منتديات الاتحاد الأوروبي ومنظمة التجارة العالمية والعديد من المؤسسات الدولية، لما له من انعكاسات وخيمة على اقتصاديات البلدان النامية، بل غدا مرتبطا بتعقيد إضافي بالغ الصعوبة يتجلى في كون الخدمات الرقمية تعرض بالمعلومات الشخصية في العديد من المواقع والشبكات وشركات الاتصالات، ما يجعل منها كنزا تلهث حوله الشركات التجارية وأجهزة الاستخبارات الدولية لاستغلاله في التأثير على توجهات الأفراد وصناعة رأي عام، وبالتالي التأثير في المجتمعات والأفراد والدول، خاصة وأن صناعة البرامج والأجهزة أصبحت تتم في كثير من الأحيان بتحالف وتعاون وثيق بين الأجهزة الأمنية والشركات التكنولوجية، ما يجعل أمن معلومات المواطنين عرضة للخطر والاختراق.

تحولات رقمية مهمة في العالم العربي

إذا تأملنا مليا خريطة الاقتصاد الرقمي في العالم بحسب الاتحاد الدولي للاتصالات ستجدها في عام 2021 كالتالي: بلغ عدد سكان العالم 7.85 مليار نسمة في بداية أبريل 2021 ويوجد 5.27 مليار مستخدم فريد للهاتف المحمول حول العالم، ما يعني أن أكثر من ثلثي سكان الأرض يمتلكون الآن هواتف محمولة. ومن ثم تم تسجيل نمو مستخدمو الإنترنت بنسبة 7.6 بالمائة خلال العام الماضي ليصلوا إلى 4.72 مليار، وهو ما يعادل أكثر من 60 بالمائة من إجمالي سكان العالم. علاوة على انضمام أكثر من نصف مليار مستخدم جديد إلى منصات التواصل الاجتماعي على مدار الاثني عشر شهرًا الماضية، ليرتفع الإجمالي العالمي إلى 4.33 مليار مستخدم بحلول أبريل 2021. كما أن عدد المواقع الإلكترونية (2021) بلغ 1.83 مليار موقع إلكتروني.





المصدر: (sppedtest.net) ، خدمة الإنترنت عبر الشبكة الخليوية في أبريل 2020

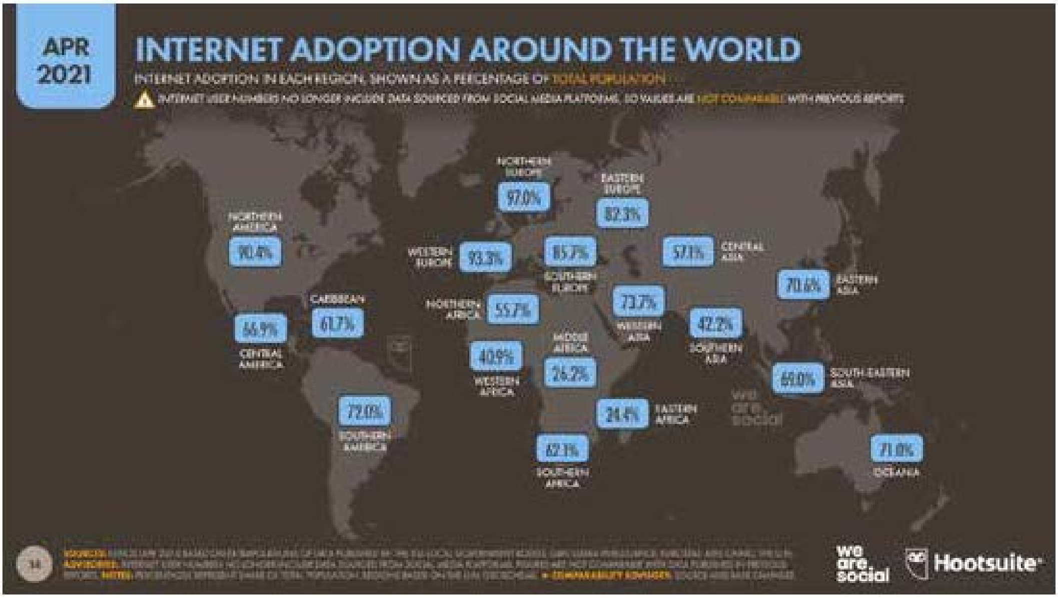
وبالتالي إذا أخذنا على محمل الجد تطبيق هذه العناصر بالقياس إلى توفرها من عدمها في العديد من بقاع العالم، سنجد أن الدراسة التي تمت سنة 2014 ، تحدد أن 40% من المستعملين يوجدون في الولايات المتحدة الأمريكية وكندا، بينما يوجد 30بالمئة منهم في أوروبا، أما حظ آسيا فوصل إلى نسبة 25% فيما ارتفع انتشارها في العالم العربي، وخاصة في دول الخليج إلى 35%، لكن إفريقيا بعامة، تأتي في ذيل الترتيب حيث لا تفوق نسبة المستعملين فيها 5%. هذا فضلا عن تدني سرعة الصبيب العالي وخدمة سرعة التحميل، ما يجعل الدول العربية بعيدة كل البعد عن قائمة الدول الأكثر سرعة (إذا استثنينا السعودية (المركز الثالث عربيا والعاشر عالميا)، الإمارات العربية المتحدة (المركز الثاني عربيا والرابع عالميا) وقطر (المركز الأول عربيا والثاني عالميا).

والواقع منذ أن دخل العالم بخطى حثيثة عتبات العصر الصناعي وتسيد القطاع الخدماتي على سائر القطاعات، ما لبث أن حل عصر القطاع المعلوماتي الذي بدأ يعرف ارتفاعا في عقيرة ذيوعه وانتشاره عبر تطور قطاع الاتصالات السلكية واللاسلكية منذ نهاية التسعينات، بخاصة في مجال الهاتف النقال والإنترنت والوسائط المتعددة. وأهم ما يذكر في هذا الباب تأثيرات تكنولوجيا المعلومات والتواصل المتزايدة في مجال الحياة الإنسانية، سواء تعلق الأمر العلاقات الاجتماعية بين الأفراد أو مجال الإنتاج الاقتصادي، مما يجعل من هذه التحولات السريعة إحدى أهم مميزات التحول التقني المعاصر.ويحسب اليونسكو تمثل عائدات صناعة الوسائط والثقافة في العالم إلى 1300 مليار دولار، أي ضعف عائدات السياحة في العالم.

وبالتالي إن الانتشار السريع والمتواتر في تقانة المعلومات عم الكون بأسره زمنا ومكانا، بحيث لم يعد معه أي جدوى لإنكار أن تقنية العصر أصبحت عصر التقنية (مارتن هيدغر). والحال أن مع نقطة اللاعودة هاته، لا غنى لجميع الأنشطة والقطاعات الحيوية عنها، حيث لا بديل عن تكنولوجيا المعلومات والتواصل لتحسين مردودية جميع الأنشطة إنتاجا وتسويقا وتوزيعا، بل إن جل الرهانات الاستراتيجية المتعلقة بالحضور في الأسواق العالمية وتحقيق مزيد من التنمية المستدامة والقدرة على المنافسة تتوقف في كثير من الجوانب على الإلمام بأبجدية الثورة الرقمية، وأنظمة مجتمع تكنولوجيا المعلومات والتواصل.

إذ لا غبار أن تشجيع تكنولوجيا المعلومات والتواصل في المنطقة العربية، بخاصة تعميم الأنظمة الرقمية على قطاعات واسعة من السكان والشرائح الاجتماعية، يجعل منها وسيلة مثلى للتواصل، والمعرفة، والاطلاع، والترفيه، وتدارك ما فات من نظم تدبيرية وتربوية ومعارف وأخبار وتقنيات حكامة. هذا إن لم تغدو أحد مقومات التنافس وخلق العديد من الوظائف في سوق الشغل وتحسين مستويات العيش لمجموع السكان.

وللمقارنة، ينبغيالوقوف على التحولات العميقة التي طرأت في البلدان المتقدمة من جراء هذه التكنولوجيا، حتى يتسنى مقارنتها مع حالالبلدان العربية.



المصدر: (هوتسويت 2021)

وبالرجوع إلى التغييرات التاريخية التي طرأت على المحتوى الرقمي العربي منذ عام 2005 كان عدد المتصلين بشبكة الإنترنت محصورا في 25.3 مليون مستخدم، أما في نهاية عام 2014 فقد فاق استخدام شبكات التواصل الاجتماعي أكثر من 85 مليون مستعمل للفيسبوك (وصل العدد إلى 180 مليون في عام 2021)، فيما يستعمل أكثر من 25% بالمائة من العرب شبكات التواصل الاجتماعية، حيث الربط الإلكتروني يتنامى سريعا في العالم العربي، بحيث إذا رصدنا سلسلة من الأرقام الخاصة بالعالم العربي في عام 2015 و2019 وعام 2021، سنجد بأن وتيرته ارتفعت بشكل غير مسبوق.

يتضح من خلال الرجوع إلى أرقام عام 2015 ازدياد نسبة الوصل بالشبكة العنكبوتية في العالم العربي، حيث نجد أن استعمال الفيسبوك في المغرب بلغ آنذاك 7.5 مليون (9%)، وفي الجزائر 6.8 مليون (8%)، وفي تونس 4.6 مليون مستخدم (6%)، حيث بلغ سن مستخدميه بين 15 و29 سنة ما يناهز 68% من المستعملين، أما على مستوى مصر فقد تجاوز 19.400.000 مليون مستخدم (24%)، وفي المملكة العربية السعودية وصل إلى 8.4 مليون مستخدم (10%)، ويبلغ في الإمارات العربية المتحدة 4.8 مليون (6%)، كما بلغ مستعملي الفيسبوك في العراق حوالي 7 مليون مستخدم (9%)، وفي سوريا حوالي 6.4 مليون (بنسبة 8%). أما على مستوى التغريدات، فإنه خلافالما هو شائع، يحتل تويتر المرتبة الثالثة وراء الشبكة الاجتماعية المهنية لينكدن (8.5 مليون مستعمل)، حيث بلغ عددهم 6 ملايين في نهاية عام 2014.

أما في ما يتعلق بتصنيف الاتحاد الدولي للاتصالات (تقرير 2015) من حيث تنمية وتطوير مؤشر تكنولوجيا المعلومات والاتصالات، احتلت البحرين الصدارة: (المرتبة 1 إقليميا و27 عالميا)، واحتلت قطر المرتبة 2 إقليميا و المرتبة 31 عالميا، كما احتلت الإمارات العربية المتحدة المرتبة 3 إقليميا والمرتبة 32 عالميا، واحتلت المملكة العربية السعودية المرتبة 4 إقليميا والمرتبة 41 عالميا، ثم أتت الكويت في المرتبة 5 والمرتبة 64 عالميا، مما يدل على أن بلدان الخليج العربي حققت مؤشرا أعلى في تنمية تكنولوجيا المعلومات والاتصالات، وهي بذلك من البلدان الخمسين الأولى في التصنيف العالمي، فيما تحتل الأردن المرتبة 92 عالميا، وتونس المرتبة 93 ، والمغرب 99 ، ومصر 100، والجزائر 113، والسودان 126 ، وسوريا في المرتبة117، أما إسرائيل فهي في المرتبة: 35، وتركيا في المرتبة 69، وإيران في المرتبة: 91.

وفي مقابل هذا التفاعل، تجدر الإشارة بأن انتشار الإنترنت في المنطقة العربية لا يتعدى نسبة 40.3% بالنسبة لكل

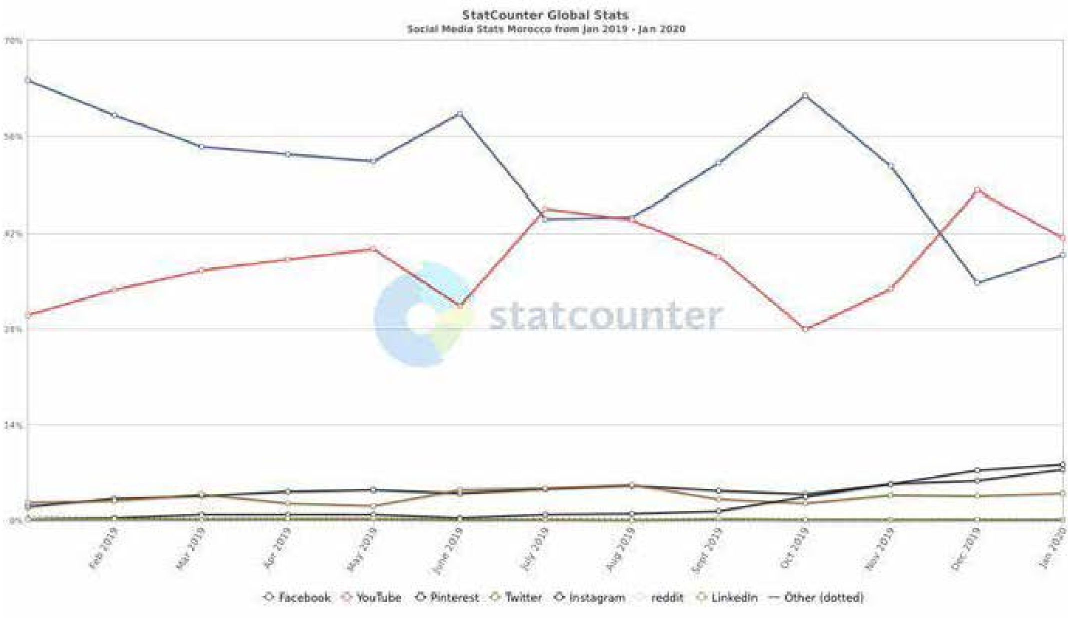
100 نسمة، فيما تصل إلى 81،1% في أوروبا و إلى 81،3% في البلدان المتقدمة، وتصل إلى 39% في آسيا والمحيط الهادي، بينما تصل في إفريقيا إلى 10،7 بالمائة، وفي باقي العالم إلى 46،4%، حيث ما يزال العالم العربي يعاني من فجوة رقمية بالرغم من الجهود المبذولة.غير أن واقع المحتوى الرقمي العربي طرأت عليه تغييرات جوهرية مع حلول عام 2019، إذ قفز هذا الرقم إلى 96 مليون مستخدم في عام **2019**، أغلبهم يقطنون في 5 دول عربية الأكثر استخداما للإنترنت:

1. **مصر:** يقارب عدد مستخدمي الإنترنت في البلاد 37,5 مليون شخص وهو ما يعادل 40 في المائة من سكانها، بينما تأتي مصر في المركز الـ 18 من حيث عدد المستخدمين في العالم.
2. **المملكة العربية السعودية:**تأتي المملكة العربية السعودية في المرتبة الثانية بـ 24 مليون مستخدم، أي قرابة 74 في المائة من عدد السكان البالغ 33 مليون نسمة، بينما كانت الـ 30 على العالم.
3. **المغرب:**احتل المغرب في المركز الثالث بـ 20 مليون مستخدم، بنسبة 58 في المائة من عدد السكان، بينما كانت في المركز الـ 33 على مستوى العالم.
4. **الجزائر:**تأتي في المركز الرابع بـ 17 مليون مستخدم، بنسبة 43 في المائة وتصبح الـ 36 في الترتيب على مستوى العالم.
5. **السودان:**أصبحت السودان خامسةً بـ 11 مليون مستخدم حيث يستخدم 28 في المائة من السكان الإنترنت، بعد أن كانت في المرتبة الرابعة، وحلت الـ 46 في الترتيب على مستوى العالم.

إحصائيات مواقع التواصل الاجتماعي في المغرب في عام 2020

وبالرجوع إلى بيانات الشركة الكندية العالمية هوتسويت (Hootsuite) وشركة ستاتكونتر (Statcounter) نجد المواقع الأكثر استخداما في المغرب الشبكات التالية:

يوتيوب (41.28 %)، فيسبوك (38.83 %)، بنترست (8.18 %)، انستجرام (7.41 %)، تويتر (3.99 %). ومن ثم ندرك بأن الإحصائيات عنواقع الربط بالشبكة وعدد المشتركين في الشبكات متقاربة من مصادر متعددة (ITU ؛ CIA World,World Bank,)، وهي في المجمل تشير إلى الأرقام التالية:



أما عن استخدام مواقع التواصل الاجتماعي في المغرب تشير إلى الأرقام التالية:

+ تقريباً % 59.3 من إجمالي عدد السكان في المغرب (حوالي 22 مليون نسمة) لديهم حسابات على مواقع التواصل الاجتماعي المختلفة، فيما مكن حصر إجمالي عدد المستخدمين المغاربة على منصات التواصل الاجتماعي المختلفة كالتالي:

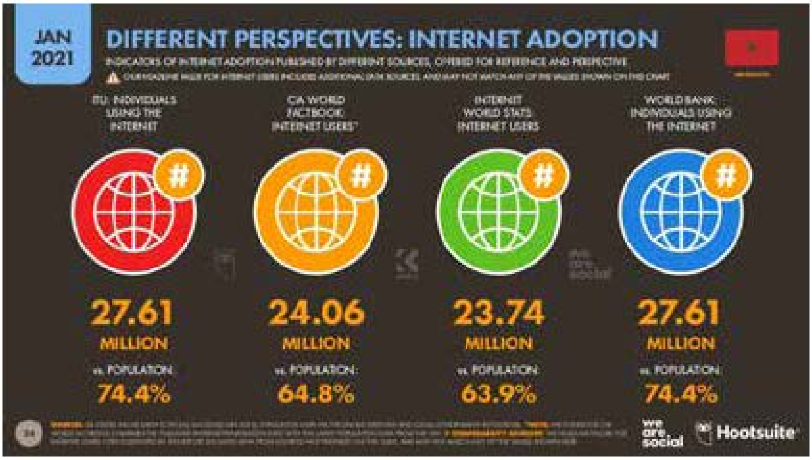
+ بلغ رواد الفيسبوك 22 مليون مستخدم، تصل نسبة الذكور منهم 64% منهم. (وضعت هذه الإحصائيات المغاربة في رتبة ثالث أكثر الدول استخداما للموقع الأزرق عربيا، بعد مصر والسعودية، حيث أكدت دراسة نشرها فيسبوك أن 58 % من السكان يملكون حسابات في الموقع الأزرق، وهو عدد جعل المغاربة يحتلون الرتبة 33 عالميا.

+ انستجرام 7،40 مليون مستخدم منهم 47،3% منهم من الإناث و% 52،7 من الذكور.

+ فيسبوك ميستجر: 9،10 مليون مستخدم، منهم 34،1% من الإناث و% 56،9 من الذكور.

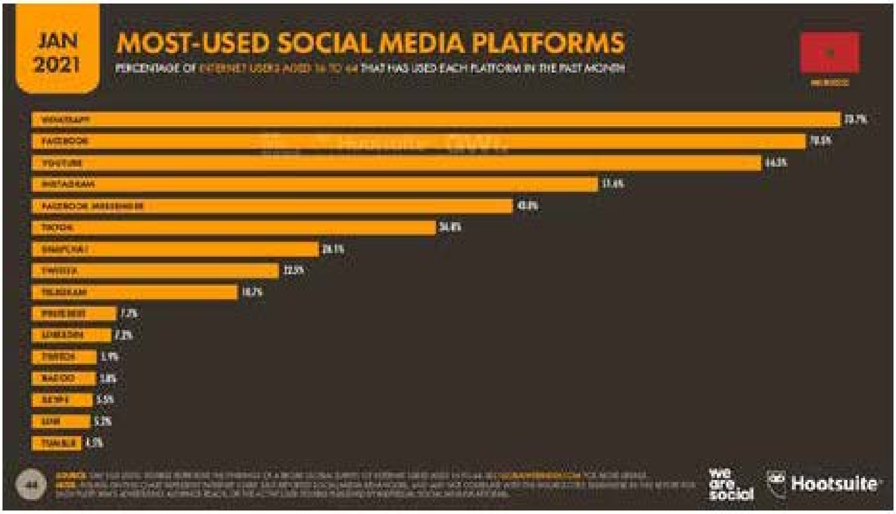
+سناب شات 5،10 مليون مستخدم منهم % 67،8 من الإناث و% 30،1 من الذكور.

+لينكد إن.3 مليون مستخدم منهم 66،4% من الذكور و33،6% من الإناث.



إجمالا تقدم هذه الأرقام دليلا على أن واتساب والفيسبوك يتمتعان بشعبية كبيرة في المغرب، ويتم الاعتماد عليهما في الاتصال، فضلا عن طرح عروض تسويق وترويج، كما أن هناك تفاعل كبير أيضا على منصة انستجرام ويوتيوب التي ازداد عدد مستخدميهما بشكل ملحوظ في الآونة الأخيرة بسبب ظهور عدة مؤثرينفي الرأي العام، سواء في مجال الدعاية والتسويق أو الترفيه، كما أن منصة «لينكد إن» أصبحت تحظى باهتمام متزايد وملحوظ داخل أوساط المهنيين والطلاب والأساتذة ومسيري الشركات والمقاولات.

تقدم هذه الأرقام دليلا على أن واتساب والفيسبوك يتمتعان بشعبية كبيرة في المغرب، ويتم الاعتماد عليهما في الاتصال، فضلا عن طرح عروض تسويق وترويج، كما أن هناك تفاعل كبير أيضاً على منصة انستجرام ويوتيوب التي ازداد عدد مستخدميهما بشكل ملحوظ في الآونة الأخيرة



المصدر: وي آر سوسيال (We are social) وهوتسويت(Hootsuite)

ووفقا للمعطيات التي تضمنها تقرير «global digital overview» لسنة 2020، الصادر عن وكالة «we are social» ومنصة «Hootsuite» الكندية، فإن الشريحة العمرية الأكثر استعمالا لشبكة الإنترنت تتراوح أعمارها بين 16 و64 عاما، وهم يقضونها في المعدل ثلاث ساعات و31 دقيقة يوميا في الإبحار عبر الهواتف المحمولة، بحيث تفوق هذه النسبة المعدل العالمي المحدد في ثلاث ساعات و22 دقيقة.

فضلا عن ذلك، أظهر التقرير أن المغاربة يقضون ساعتين و25 دقيقة في تصفح شبكات منصات التواصل الاجتماعي، وهو معدل يفوق نسبيا المعدل العالمي المحدد في ساعتين و24 دقيقة. لكن هذا الاستخدام يظل ضعيفا في مجال المعاملات البنكية والمالية، إذ لا يتعدى نسبة 15% شهريا، بينما يبلغ المعدل العالمي بهذا الخصوص نسبة 35%. كما أن الأمر نفسه، يبقى ضعيفا بالنسبة لخدمات الأداء عبر الهاتف والتي لم يتجاوز عدد المصرحين باستخدامها شهريا 10%، في حين يبلغ المعدل العالمي نسبة 27%. أما بخصوص استعمال منصات الاتصال العنكبوتية، تشير دراسة أجرتها مؤسسة "ديجيتال جلوبال أوفرفيو 2020" البريطانية إلى أن شبكة «واتساب» تأتي في صدارة المنصات الأكثر استخداما من طرف مستعملي الانترنيت في المغرب بنسبة 81%، يليها منصة «فيسبوك» بـ76% ثم منصة «يوتيوب» بـ60%. ويبقى المثير للاهتمام بأن المواطن المغربي يمتلك على الأقل خمسة حسابات في مواقع التواصل الاجتماعي، ما يعني أن أغلب المتصفحين يملكون أكثر من حساب في مواقع "فيسبوك" و"إنستجرام" و"يوتوب" وسنابشات" و"تويتر" وغيرهم. كما تسلط الدراسة الضوء على معدل تصفح الأنترنت عبر الهاتف يصل إلى ثلاث ساعات و31 دقيقة يوميا (211 دقيقة)، ومن ثم يصنف المغاربة في قائمة الرتب الأولى المسجلة دوليا، حيث يعتبر الفليبينيون أكثر متصفحين الإنترنت بمعدل 241 دقيقة يوميا، بالإضافة إلى دول أمريكا اللاتينية التي تصل المدة هناك إلى 212 دقيقة، فيما يبقى اليابانيون الأقل في العالم ب 45 دقيقة يوميا، حسب إحصائيات "غلوبال ويب إندكس". غير أن نسبة الوصول إلى الإنترنت في المغرب لا تتجاوز نسبة 69 %، وهي نسبة جد ضعيفة، مقارنة بدول أوربية وأمريكية وآسيوية تتجاوز فيها نسبة الوصل إلى 92 %.

أما عن أكثر شبكات التواصل الأكثر استخداما، أكدت دراسات أخرى أخيرا، من بينها دراسة معهد "جي دابليو إي" الأمريكي المتخصص، أن المغاربة يميلون لاستخدام "واتساب" أولا ثم "فيسبوك"، ويليه "يوتوب" ثم "إنستجرام"، فيما يعتبر "يوتوب" الأكثر جذبا للمستخدمين في الفترة السابقة، وهو ما يفسر انتشار فيديوهات تغطي بشكل "روتيني اليومي" في مجالات عديدة. وبالتزامن مع هذا الانتشار الواسع باختلاف الأرقام المعروضة من المراكز المتخصصة لصالح هذا الموقع أو ذاك، يؤكد أن منصات

التواصل الاجتماعية غدت مكانا افتراضيا جاذبا للكثير من الأوساط الاجتماعية والشرائح العمرية، علاوة أن المغرب شهد ارتفاعا صاروخيا في مستخدمي الإنترنت بحلول عام 2021 ، حيث وصل إلى27.62 مليون مستخدم للإنترنت في المغرب في يناير 2021. أي أن ارتفاع عدد مستخدمي الإنترنت في المغرب تم بمقدار 2.3 مليون (+ 9.1%) فقط بين عامي 2020 و 2021 حيثبلغ معدل انتشار الإنترنت في المغرب 74.4% في يناير 2021.أما إحصائيات مواقع التواصل الاجتماعي للمغرب تشير اليوم إلى تزايد مضطرد بلغ22 مليون مستخدم لوسائل التواصل الاجتماعي في المغرب على حدود يناير 2021. أي أن عدد مستخدمي وسائل التواصل الاجتماعي ارتفع في المغرب بنحو 4.0 مليون (+ 22%) بين عامي 2020 و 2021 في ظل جائحة كوفيد-19، كما أن عدد مستخدمي وسائل التواصل الاجتماعي في المغرب بلغ 59.3% من مجموع السكان في يناير 2021.



وهناك أكثر من 25 موقعا يشهد إقبالا كبيرا على محتوياته، يمكن عرضه في التصنيف التالي

1- www.facebook.com **2**- www.youtube.com **3** - www.google.co.ma **4** - www.google.com**5** - www.live.com**6** - www.hespress.com **7** - www.google.fr **8** - www.kooora.com
9-www.Blogspot.com **10** - www.yahoo.com **11** - www.wikipedia.org
12- www.hibapress.com **13** - www.babylon.com **14** - www.xnxx.com
15- www.startimes.com **16**- www.msn.com **17** - www.inwi.ma **18**- www.iam.ma
19 - www.mediafire.com **20** - www.alwadifa-maroc.com **21** - www.myegy.com
22- www.xvideos.com **23**- www.maktoob.com **24** - www.travian.ma **25** - www.y8.com

مواقع التواصل الاجتماعي تسعف في تبادل التجارب، وإبداء الرأي، والانفتاح على الآخرين ونشر أخبار وصور ومقاطع فيديو من ناحية، كما يمكنها أيضا القيام بحملات تشهير وعرض عيوب والتراشق بالتهم والتعريض بحميمية الأفراد وانتهاك الحقوق الخاصة من ناحية أخرى

وإذا كانت قراءة الأرقام وتحليل الإحصائيات الخاصة بهذه المواقع يمكن أن تعزى إلى دوافع تشريح دوافع الاتصال بالشبكات في المغرب، وهو ما يجد تبريرا في البحث عن أخبار وتسلية واتصال وبحث عن وظيفة وغيرهم، فإنه بالمجمل لا يمكن فحصها عميقا إلا باستشراف البيئة التواصلية الفردية والجماعية في المجتمع المغربي المعاصر، وبالتالي، لماذا هذه المواقع والمنصات بالذات، وليس أخرى؟

لا يهم التأكيد من جديد بأن مواقع التواصل الاجتماعي تسعف في تبادل التجارب، وإبداء الرأي، والانفتاح على الآخرين ونشر أخبار وصور ومقاطع فيديو من ناحية، كما يمكنها أيضا القيام بحملات تشهير وعرض عيوب والتراشق بالتهم والتعريض بحميمية الأفراد وانتهاك الحقوق الخاصة من ناحية أخرى.

لكن هذه الإشارة العامة غير كافية لكي نفهم بأن التمحور الفردي حول المنطق التقني لا يتم من خلال التفكير في الرابط الاجتماعي وتقويته بل قد يتجه في مسارات لا تخدم لحمة نسيجه الاجتماعي، فإذا تأملنا البيئة التواصلية المجتمعية، يعاني المتصفح الافتراضي المغربي من مشكلات جمة في التفكير بخصوص قضايا حيوية ومصيرية تجعل آراؤه أقرب إلى السطحية والتعميم، وهي مرتبطة أكثر بشائعات وشعارات وفهم ديني تلاقي هواه يصادفها في بعض من شبكات التواصل الاجتماعي المشار إليها أعلاه، حتى لو لم يقف المنطق العلمي إلى جانبها ولا التاريخ. منه ما عجّت به العديد من المنصات بمحاولات تفسير قدرية وخرافية لجائحة كوفيد-19، باتت تروج لإشاعات وأكاذيب وقصص مؤامرة ووعد ووعيد، كشفت في المجمل عن عمق الأزمة الثقافية والتربوية والتعليمية بين أوساط الشباب، وكيف وقفت الدولة عاجزة عن مواجهتها لأن منطق المواجهة هنا لا يمكن أن يلاحق أشباحا، حيث يمكن لكل واحد أن يدخل في أي منصة ويعلق بما يشاء.

بحسب الأرقام المعروضة في دوائر التواصلات بالمواقع أعلاه، والتي كشف عنها موقع (Hootsuite) وغيره، نجد أن الدوافع التي وراء شهرة هذه المواقع الأكثر زيارة، هي أنها تندرج في خانة عرض المعلومات والمحادثة الفورية والتنفيس حسب الطلب، وهي في ثقافة الأثر الرقمية تركز عن كيفية الحصول على حاجيات تجمع بين الترفيه والتسلية والأخبار... إلخ.ذلك أن التعقب الرقمي عبر هذه المواقع، كشف عن متناقضات، منه استهلاك مواد دينية ومواد جنسانية على حد نقيض، يبررهما سواء المعاناة بفراغ عاطفي أو عصف خراب روحي، كما أنه إذا كانت هذه المنصات تجمع بين محتوى ترفيهي ديني سياسي جنسي، فإنه داخل هذا الخليط تسيطر نزعة استهلاكية بامتياز، حيث يسود الاعتقاد بأن الإنترنت يمثل قبل كل شيئ الحرية للناس، بينما يميل هذا الأخير إلى تشظية الأفراد وعزلهم في جزر افتراضية يمكن على غراره أن تعقد مثلا صداقات وتُحلّ في لمح البصر، فضلا عن نمو سريع لمجتمعات افتراضية تستخدم التأثير العاطفي والمكونات الانفعالية ووسائل الشحن والاستقطاب.

وهذا ما يمكن التنبيه له بعد أن ازداد خطر تجنيد الشباب من قبل جماعات متطرفة، تحاول أن تجد لديها موقع قدم في المنتديات والمدونات والوسائط، حيث يسهل الأمر عليها تجنيد شباب يقضي جل وقته أمام الشاشة، يقرأ ويكتب، يفتي ويستفتي، ينفعل ويفعل، بحيث لا يمكن أن نتعجب بعد ذلك من أفعاله التي تقع في المحظور، شكّلتها قناعاته المستوردة من قيعان وكهوف الشبكة العنكبوتية.

ولا غرابة، فإنه أمام الصعوبات التي تعترض الشباب في بداية مسارهم الاجتماعي والسياسي والعلمي والمهني والتربوي في مجتمعات تقوم على علاقات القوة والتطويع وغياب فضاءات الحوار والنقاش، فضلا عن فقدان الأسرة قدرتها على التوجيه والتربية، يصبح سهلا على منطق

الجماعات الافتراضية وآليات منصات التواصل الاجتماعي أن تكون تنفيسا وإدمانا في ذات الوقت، بخاصة إذا كان هذا الإبحار هروب ناجم عن التهميش وفقدان البوصلة، حيث يسهُل احتواء هذه الشريحة العمرية وإيهامهم بأنها قادرة على مساعدتهم في تحقيق ذواتهم واستقلاليتهم، علما بأن الاستعمال المدمن والكثيف لها، يقلص إلى حد كبير من فرص تفاعل الشباب المباشر مع أقرانه وجها لوجه. ناهيك عن الخلط القائم بين ذاكرة الشبكة والذاكرة التقليدية الجمعية، حيث يمكن للشبكة فقط تدوين الأثر، وهي لا تنسى وإن كانت قادرة على الحذف، فيما الإنسان ينسى ومن حقه النسيان وإعادة تأويل الأمور وتجديد الاختيار.

ومن ثم إن أشكال التواصل والاتصال الناجمة عن الاحتكاك بهذه المنصات واستعمالها، يخبرنا أولا بأن الشباب يلجأ إليها بكثافة كتنفيس عن غياب فضاءات الحوار والنقاش التي تمكنه من حرية تعبير تساعده على فهم حاجاته وتطلعاته، حيث تغيب أحيانا حرية التعبير داخل الأسرة والمدرسة والأحزاب وتحضر فيها علاقات يغلب عليها الرياء والزيف والخداع والتملق، ما يشي بتحولات معقدة يصعب فهمها، حيث العلاقات الاجتماعية المباشرة أصبحت تتجاور مع علاقات اجتماعية افتراضية لا تبنى في الواقع المعاش، إن لم تكن مغتربة عنه.

والعلاقات التي تتأسس بحسب منطق منصات التواصل الاجتماعي لا يمكن أن تكون بديلا للعلاقات الاجتماعية المباشرة ولا يمكن أن تقوم مقامها، لذا إن غياب علاقات شفافة وتواصلية في الواقع المعيش يدفع العديد من الشباب إلى الاحتماء بهذه المواقع الاجتماعية والتحصن بداخلها بأشكال وأقنعة مختلفة، حيث أحيانا الهروب إلى المنصات الجنسية مرده في الواقع قصور في التربية الجنسية (موقعين جنسيين يحتلان رتبا متقدمة في القائمة أعلاه)، وهي بذلك تخلق علاقات غير منسجمة بين الذكور والإناث، ما يتطلب وضع سياسات خاصة بالتربية الجنسية تفسح المجال لعلاقات سوية ومتوازنة متحررة من الكبت الجنسي.

إجمالا، إن دوافع استخدام مواقع التواصل الاجتماعي متعددة، لكن المهم في هذا الصدد هو الاهتمام بفئة الشباب وعدم تركها تعيش في الهامش، لأن ذلك يسهل عملية استغلالها ووقوعها كفريسة سائغة لمن يمتلك القدرة على توجيهها. وهو الأمر الذي حمل معه عدة سلبيات:

-1- طغيان النزعة الفردية التي إنْ سمحت بحرية أكبر وإشباع حاجيات الإنسان، يمكن في ذات الوقت أن تؤدي إلى الانعزالية والانكفاء على الذات بما يباعد بين الفرد والمجتمع، وتجعل هذا الأخير جزرا منعزلة عن بعضها البعض، بينما على مستوى الأفراد محادثاتهم مجرد سيل متدفق من الثرثرة، والقيل والقال حتى بات كثير من الناس يقنعون أنفسهم أن بإمكانهم أن يصيروا كما يتمنون,, على غرار برامج «لوف ستوري،ولالا لعروسة».

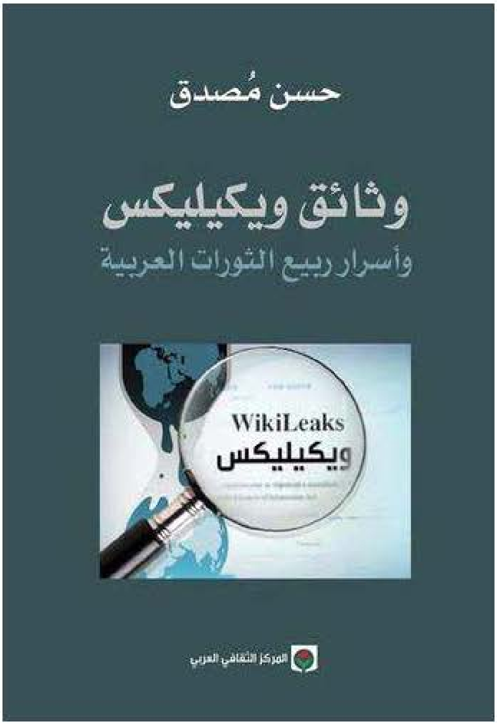
-2 - ثانيا، إن غلبة العقلانية الأداتية بغاية النجاعة والفعالية والمنفعة أوصد باب البحث عن المعنى، وبالتالي اختلت موازين التضامن، وتزحزحت الحدود الفاصلة بين العام والخاص، وبالتالي عدم احترام الخصوصية والنزوات التلصصية، مما جعل اهتمامات غالبية الشباب رتيبة ومملة لا طعم لها ولا لون.

والواقع إن نسب التغطية الجغرافية في مجال الفجوة الرقمية أكثر حدّة في أرجاء العالم العربي، لأنه كلما ابتعدنا عن العواصم تزداد الهوة بين من بوسعهم الاستفادة من خدماتها ومن لا يستطيعون ذلك. هذا، إذا لم نشر إلى

العلاقات التي تتأسس بحسب منطق منصات التواصل الاجتماعي لا يمكن أن تكون بديلا للعلاقات الاجتماعية المباشرة ولا يمكن أن تقوم مقامها، لذا إن غياب علاقات شفافة وتواصلية في الواقع المعيش يدفع العديد من الشباب إلى الاحتماء بهذه المواقع الاجتماعية والتحصن بداخلها بأشكال وأقنعة مختلفة

والواقع إن نسب التغطية الجغرافية في مجال الفجوة الرقمية أكثر حدّة في أرجاء العالم العربي، لأنه كلما ابتعدنا عن العواصم تزداد الهوة بين من بوسعهم الاستفادة من خدماتها ومن لا يستطيعون ذلك. هذا

طبيعة الاستعمال ومضمونه الذي يبقى جد ضعيف، فالمستعملون للشبكات في البلدان الغنية يستفيدون من إبحار في الشبكات بربط سريع وعالي الصبيب « يصل أحيانا إلى 30 ميغا «مليون» أوكتت(كلمة حاسبة لقياس المعلومات في الحواسيب)في الثانية، أما مستعمل الإنترنت في العالم العربي، فلا يجد في غالب الأحيان إلا ربطا منخفض الصبيب لا يتعدى 64 كيلو «تعادل 1024 بتة» أوكتت في الثانية. وفي هذه الحالة، يصبح استعمال البريد الإلكتروني



هي الخدمة المتوفرة، والتي في متناول المستعمل، ما يعطل أي استفادة من سائر الخدمات الأخرى المتوفرة في الشبكة العنكبوتية.

والحال إن عدم توفر كل العائلات العربية على حاسوب في البيت من شأنه أن يوسع الهوة ويعمق الفجوة بينهم وبين عائلات أخرى توفر لأبنائها ذلك، مما سيترك لا محالة آثارا كبيرة في تنشئة الأطفال وقدرة إدراكهم التعليمي والتربوي. غايتنا من ذلك الإشارة أن أسرع القطاعات نموا في العالم والأكثر استراتيجية، ترتكز على استثمار المعلومات «الإنتاج، البحث، المعالجة، التبادل، الجمع...» في جميع المجالات، وخاصة في مجال البحث العلمي والاقتصاد.

وبالتالي ضرورة الوقوف على كيفية تطوير ممارسة العمل المعلوماتي نظرا لأن قطاع المعلومات أصبح يلعب دورا محوريا في الاقتصاد العالمي، لكن ما جدوى الحديث عن قطاع يظل مطبوعا بالعمومية وعدم الدقة إن لم يكن يفتقر إلى الشرعية الإحصائية.بالإضافة إلى نقص فادح في تحليل شامل للآثار الاجتماعية التي أحدثتها الثورة الرقمية في بلداننا.

لذلك إن الإحاطة الشاملة بالأرقام والإحصائيات هو المنطلق الأول للقيام بدراسات تطبيقية ميدانية «وهو تحدى ليس من السهل رفعه»، حتى نتمكن من فهم دقيقلديناميكية الثورة التكنولوجية المعلوماتية وموادها وآثارها وسلبياتها، كما منطق مركزية العلاقات الشبكية ومرونتها، بالإضافة إلى الاتجاه المتصاعد نحو اندماج كثير من التقنيات في إطار تكنولوجيا المعلومات والاتصال.

بالإضافة في مجتمع إعلام الجماهير والإشهار والاستهلاك والتسلية وصناعة الثقافة، أصبحت القيم المهيمنة فيه كناية عن ثقافة <<الفاست فود>> (الوجبة السريعة) والإثارة، وموضة الافتتان بالجديد يقضيان على كل قيم مغلقة بالثبات أو الديمومة، بحيث من الصعب جدا أن يجد أحد من المواطنين موضعا قارا ومريحا في المجتمع، فالوظائف المعروضة في سوق الشغل وضعها هش وغير مستقرة على حال من أمرها، مما يجعل من شخصية من يزاولها شخصية ينتابها القلق باستمرار، ناهيك عنعدم الإحساسبالثقة في نفسه، والتوجس والخوف من المستقبل والآخرين على نحو يجعل من ثقافات الأفراد ثقافات

غير أصيلة ومعرضة لتأثيرات عديدة، بحيث تحاول على الدوام تقمص أقنعة عديدة بحسب طبيعة «المسرح» الاجتماعي الذي يظهر فيه الأفراد كـ«عرائس» يحركها السوق بحسب مزاج المتحكمين والمستفيدين منه.

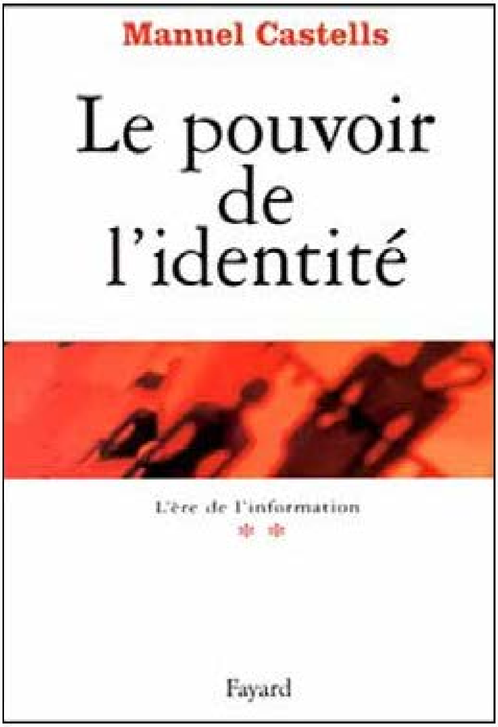
بجانب أيديولوجية « حرية التواصل» في المجال الرقمي، ومجمل أنماط السلوك الجاهزة التي تعلبها «صناعة الثقافة» في أدبياتها أو برامجها التنميطية، يجب الإشارة أيضا إلى خطر الردود ذات الأيديولوجية المضادة

ويبقى أن هذه «الأقنعة» مجرد ترجمة اجتماعية لاغتراب فكري ومادي، إن لم تكن كناية عن الشرخ والانفصام الذي تعيشه هذه الشخوص من بؤس ثقافي وفكري حاد دفعتهم إلى تبني سلوكيات مرضية واستعراضية في الشبكة. كما السقوط في حبال الصنمية وعبادة الاستهلاك، والصرعات المقلدة بغاية التعويض عن النقص والحرمان، والتنفيس عن «بؤس الحاجة» كما يقول ماركس. لكنها في استهلاكها الحزن، لا تستطيع حماية هذه «الأجنحة المتكسرة»و «القلوب المعذبة».

والحق انه بجانب أيديولوجية « حرية التواصل» في المجال الرقمي، ومجمل أنماط السلوك الجاهزة التي تعلبها «صناعة الثقافة» في أدبياتها أو برامجها التنميطية، يجب الإشارة أيضا إلى خطر الردود ذات الأيديولوجية المضادة، والتي تجد في العنف ملاذها للاحتجاج. فما يعيشه الشباب العاطل أو الشباب الذي ينزح من القرى إلى المدن وما يعقبه من تصدع في حمولة الأفكار التي أوتي بها من القرية من جهة، والشك الكبير في القيم التي يتعلمها الطالب في الجامعة من جهة أخرى، مقدمة اغتراب ينذر بالانفجار أو العدمية. ناهيك عما هم مجبرون على تعلمه من «مدرسة الواقع» هروبا من « واقع المدرسة» بحكم ضرورة التأقلم المفروض عليهم عنوة وقسرا، فضلا عن ضعف الأواصر العائلية وانفراط عقد لحمتها المعطوبة بحكم مصاعب العيش وقلة الحيلة وانتشار البطالة، يعجل بظهور مَرْجل حي لثقافة العنف على الشبكة بكل أنواعها... الخ.

والأهم ما نجده اليوم من ردود فعل حادة تعاني من التمزق، تدفع من جهة البعض الاحتماء بالموروث وبأزيائه بعينها وبقشور الدين وتقاليد بالية والانغلاق والانكفاء والعزلة، وتدفع بالمقابل البعض الآخر العيش في عالم سحري قوامه الاغتراب والافتتان بالموضة والصرعات الجديدة. غير أن ما يجمع بينهما في ظل مجتمعات متخلفة، محاولة هروب من غسق «الشفافية وحرية التواصل». فلا الأولى قادرة بأن تنتشلهم من بؤس الحاضر وعنفه، ولا الثانية تستطيع أن تنتشلهم من ثقافة الاستلاب وداء الاغتراب.

على ضوء ما تقدم، تصبح إشكالية ثقافة التواصل (وهي غير الاتصال) في منصات التواصل الاجتماعي مثار أسئلة أساسية لكل قضايا المجتمع، كالسلطة والإنتاج الاقتصادي، وحيازة المعرفة، وسلامة تواصل الأشكال الاجتماعية، كي تطال معنى الوجود بالنسبة للفرد والجماعة على نحو سيان. فالتواصل بهذا المعنى متضمن بشكل من



لم يهيمن نموذج ثقافة الكتاب إلا بعد اكتشاف المطبعة، لكن هيمنته كانت سريعة وقوية مكَنت من تبنيه لاحقا من السينما بعد اختراعها

الأشكال للسلطة والمعرفة والملكية الاقتصادية والتحولات الاجتماعية وحياة الجماعات بالإضافة إلى أنه أحد عناصر مجتمع التقنية.

مؤدّى ذلك بشهادة الجميع، لا يمكن إنكار دور منصات شبكات التواصل الاجتماعي كرافعة أساسية لتطوير الحياة وتنمية المجتمعات، نظرا لمساهمتها الفعالة في تعميم نشر المعلومات وتبادلها ونشرها على أوسع نطاق ممكن بين الناس، كما إنه في نفس الوقت أداة قوية للتأثير في الرأي العام سواء بغسل العقول عن طريق الدعاية أو بتجفيفها بدعاية مضادة حتى لا تسقط صريعة حرب نفسية تُشن لتكييف الأذواق وتنميطها نحو هذا الاتجاه أو ذاك.

مدخل إصلاحي: بين ثقافة الشاشة وثقافة الكتاب

في صلب رأب صدع الهوة الرقمية وفقر الثقافة الرقمية، توجد ضرورة المصالحة بين ثقافة الكتاب وثقافة الشاشة والتفريق بينهما على ضوء الفلسفة التي تؤطر كل منهما، حيث على المدرسة أن تتكيف مع العالم الرقمي، وأن تبادر الجهات المسؤولة إلى توفير المعدات والتجهيزات التقنية، لكن الاستجابة لهذه الضرورة لا تكفي لوحدها ، ويجب الالتفات إلى مجالات أخرى لا تقل أهمية بعد أن انقلبت الأمور رأسا على عقب على إثر الثورة الرقمية: بناء الهوية والعلاقات مع الآخرين، العلاقة مع الفضاء والزمن، والصورة وأشكال التعلم، بمعنى أن هذه التحولات تساهم في ثقافة جديدة يتبناها الأطفال باكرا وعلى المؤسسة التربوية استيعابها إذا أرادت أن تلتقي مع تطلعاتهم وتستجيب لحاجياتهم.

ومن ثمّة، على المدامك التربوية والبيداغوجية أن تأخذ في الحسبان عاملين أساسيين: أن تضع منذ المرحلة الإعدادية مداخل لتربية رقمية وثقافة الشاشة، ثم ملاءمة وتكييف البيداغوجية مع هذه الثقافة الجديدة.

وفي هذا الصدد، إذا قامت ثقافة الكتاب على إشباع تطلعاتنا النفسية والمعرفية لقرون طويلة، حيث بدأ الإنسان مع الكتاب في سيرورة استيعاب العالم بطريقة موضوعية وعبر هذه الوسيلة استطاع تطوير مقدراته الذهنية ونقل تجارب البشرية، فإنه ما لبث أن ابتكر تكنولوجيا رقمية كوسيلة إضافية تساعده على التمثل الموضوعي للعالم، وتطوير قدرات ذهنية غضافية تركتها ثقافة الكتاب على قارعة الطريق، وبات من السهولة إدراك أن التكنولوجيا تتطلب سيرورة ذهنية واستراتيجيات تعلم تركتها ثقافة الكتاب في بواكيرها وإرهاصاتها الجنينية، بحيث عندما نتكلم عن ثقافة الكتاب وثقافة الشاشة، فالأمر يتعلق بنماذج (فصاقل) متحولة وليس بركائز ثابتة في تاريخ البشرية، خاصة، وأن الرجوع إلى ما قبل ابتكار الكتاب، نجد أن الثقافة الشفوية جمعت بين عدة عناصر عملت على تقنينها في أنساق مختلفة مكنت الإنسان من رواية أو تسجيل ونقش عدة قصص وملاحم باختلاف الروايات طبعا، لكن يتم الحفاظ عليها دون تغيير كبير.

وبالتالي جاءت عملية الحفظ والتكرار لكي تحافظ على ربط بعينه دون آخر، ما جمع بين المقاطع وسهّل عملية تجميعها في قصص منسجمة خطّت شكلا مكتملا في أسفار وقراطيس الكتب الأولى. وبالتالي لم يهيمن نموذج ثقافة الكتاب إلا بعد اكتشاف المطبعة، لكن هيمنته كانت سريعة وقوية مكَنت من تبنيه لاحقا من السينما بعد اختراعها، حيث أصبحت هذه الأخيرة عبارة عن آلة تصويرية تحكي قصصا بدون أصوات في البداية، قبل أن تصبح ناطقة. وهناك الكثيرمن الأفلام ما زالت تتبنى هذا -النموذج- الذي يتم حبكه كسيناريو انطلاقا من الرواية والقصص التي تروى. بالمقابل إذا تعاطى أغلب الكتاب إلى البناء السردي، فإن هناك شعراء لم يتبنوا هذه الطريقة، وهناك كتاب آخرون خرجوا على الحكي الخطي والكتابة التقليدية من أجل بناء نصوص بصرية ودائرية وأكثر ارتباطا بالفضاء. ثم جاءت الثقافة الرقمية لكي تخلص

الشاشة من نموذج الكتاب وأن تدفع في اتجاهات ومعالم أخرى، مما أصبح معه اليوم من السهولة أن نفرق بين ثقافة الكتاب وثقافة الشاشة حول أغلب النقاط الثقافية والذهنية والنفسية.

- **تحولات ثقافية**: والواقع إن ثقافة الكتاب تعتمد على ثقافة أحادية، فهي تستدعي الفرد إليها، وكل منا يجد نفسه وحيدا أمام دفتي كتاب مؤلَّف، حيث يهيمن على هذه الثقافة علاقة عمودية للمعرفة، أي أننا أمام مُؤلِّف يجيد الكتابة لمن لا يجيدها. وعبر الكتاب يستطيع القرّاء أن يصعدوا درجة في المعرفة والاقتراب من ثقافة النخبة العالمة، أما ثقافة الشاشة فهي ثقافة تُفضِّل التعددية في الكتابة والقراءة، حيث كلنا أمام شاشات مختلفة تحمل مضامين تم صناعتها من طرف فِرق مختلفة، وقد تكون في علاقة مع جميع من ينظرون نفس البرنامج في نفس اللحظة ويضيفون إليه: « فالنظر هنا هو أن تكون دائما في وهم المشاهدة مع آخر يقابلك عبر الأثير وليس بالضرورة ممكن أن تعرفه...»، بحيث تهيمن على هذه الثقافة علاقة أفقية للمعرفة، وهي تجد نموذجها الأوفى في موسوعة الويكيبيديا، فهي ثقافة اختلاط وتعددية بامتياز.

- **تحولات ذهنية**: لا غرو بأن ثقافة الكتاب تحفز وتشجع على ذاكرة الحدث والزمنية، بينما تشجع ثقافة الشاشة على ذاكرة تتمثل في الحفاظ ومعالجة المعلومات والتقيد بالتعليمات والإرشادات، فيما تشجع ثقافة الكتاب التفكير والمنطق السببي والخطي، بينما تشجع الثقافة الرقمية على التفكير شبكيا ودائريا وتشتغل أكثر بالتناظر الوظيفي والتقاطعية عوض الاستمرارية، بحيث تتفوق الهيكلة الفضائية على الهيكلة الزمنية. ويمكن الإشارة إلى مستوى ثالث، فإذا كانت ثقافة الكتاب تشجع على فكر بدون أضداد، فإن الثقافة الرقمية تقبل بها، بحيث يقوم نموذجها على صورة تتعايش داخلها مجموعة من الأضداد. وأخيرا، إذا كانت ثقافة الكتاب تشجع التشغيل الذهني واكتساب عادات معينة في القراءة، فإن ثقافة الشاشة تتعلم على القطيعة مع العادات الذهنية، كما يقع في لعب الفيديو حيث لا يستطيع اللاعب أن ينجح في مستوى جديد من اللعبة إلا إذا كان قادرا على نسيان الاستراتيجية الرابحة التي نهجها في المستوى السابق.

- **تحولات نفسية**: أولا، يجب أن نعي بأن ثقافة الشاشة تشجع هويات متشظية، ذلك أن الانقسام أو التشظي (clivage) النفسي يفرض نفسه كإوالية أو ميكانيزم دفاعي على الاستبطان (refoulement)، حيث لا يمكن أن تقمع في الإنترنت مضمونا بعينه، إذ يمكن الوصول إليه فرادى أو جماعات إليه بمجرد فتح « نافذة» عبر نظام ويندووز (Windows) الذي يجسدها في أبرز تجلياته، بحيث يتطابق هذا المنطق مع ما يجري في حالة الانقسام نفسيا، حيث أنك تفكر برهة من الزمن في شيء ما، وبعدها بسرعة تنتقل من هذه الحالة إلى حالة أخرى تنسيك أصلا ما كنت تفكر فيه سابقا كما لو أن ذلك لم يحدث مطلقا. ومن ثم يمكن أن تتعايش الأضداد بدون أي إقصاء، ما يعزز من سيرورة الانقسام على حساب الاستبطان، وهو ما له تداعيات جمّة على التربية.

إجمالا، تشجع ثقافة الشاشة الأشكال غير اللفظية للترميز، وخاصة منها الأشكال المصورة والحسية، بحيث تضعها على نفس المساواة مع الأشكال اللفظية. وبالتالي، يمكن القول بأن ثقافة الشاشة ليس ثقافة فرعية وأدنى مستوى من ثقافة الكتاب، لكنها ثقافة مختلفة تتمتع بنقاط قوة ونقاط ضعف. فمن ناحية الكتاب، يكمن العنصر المحوري في البناء السردي، بينما تتجلى نقطة الضعف أو «كعب أخيل» في الحفظ والتلقين، أما من ناحية الشاشات التفاعلية، فعرض المعطيات تأخذ حيزا فضائيا يشكل

لا غرو بأن ثقافة الكتاب تحفز وتشجع على ذاكرة الحدث والزمنية، بينما تشجع ثقافة الشاشة على ذاكرة تتمثل في الحفاظ ومعالجة المعلومات والتقيد بالتعليمات والإرشادات

يجب أن تسبق ثقافة الكتاب في تعلم الأطفال ثقافة الشاشة لأن البناء السردي والحكي في اجتماعهما موجه لتقوية الذاكرة الفردية، وهو ما يعتبر وسيلة مثلى كي يتعلم الطفل

الجانب البصري فيها نقطة قوة بما يفرضه من تركيز وانتباه، بينما تتجلى نقطة الضعف والخطر في الغمس والغطس دون إمكانية تراجع.

لذلك، يجب أن تسبق ثقافة الكتاب في تعلم الأطفال ثقافة الشاشة لأن البناء السردي والحكي في اجتماعهما موجه لتقوية الذاكرة الفردية، وهو ما يعتبر وسيلة مثلى كي يتعلم الطفل كيف يأخذ المسافة اللازمة عن الأشياء الذي يلمسها أو المحيطة به ويضع لها تاريخا (ماضي، حاضر، مستقبل)، عوض أن تغمر الشاشة حواسه كلها وتسيطر الذاكرة البصرية على الذاكرة الذهنية وتوجهها. فالطفل في حاجة ماسة بالضرورة لتنمية ذاكرته الذهنية عوض الاعتماد على ذاكرة رقمية، حيث يسهل عليه أن يبني إشارات وعلامات مكانية وزمنية بفضل أنشطة تشرك جميع حواسه تساعده على وضع علامات زمنية عبر القصص التي تحكى له أو عبر الكتب التي يتصفح.

لكن هذا لا يعني عدم الاستفادة من الشاشة- وخاصة الشاشات اللمسية، لكن بشرط أن تتوفر ثلاثة شروط: استعمال في زمن قصير، وتفضيل البرامج الإلكترونية التي تفضل الحكي عوض تلك التي تفضل تجميع المشاهد وذلك بتواجد مُشاهِد بالغ يساعده من الخارج في وضع علامات وإشارات زمنية وسببية، غالبا ما تكون غائبة في الشاشات.

وبمعنى آخر، إن الذين يجيدون استخدام المُكعَّبات الحقيقية في الواقع، سيكونون أكثر قدرة على اللعب بالمكعبات الافتراضية على الشاشة، بينما هؤلاء الأطفال الذين لم يلمسون في حياتهم مُكعبّا ماديا، لا يمكنهم أن يربحوا شيئا، بل سيخسرون كثيرا إذا بدأوا بتجميع المكعَّبات الافتراضية المعروضة أمامهم على الشاشة لأول وهلة.

الاختلاف بين ثقافة الشاشة وثقافة الكتاب على مستوى السيرورة الذهنية يظل ظرفيا على الأقل. خاصة، وأن التكنولوجيا الرقمية بدأت تمارس على عالم الشاشة أثار مختلفة

غير أن هذا الاختلاف بين ثقافة الشاشة وثقافة الكتاب على مستوى السيرورة الذهنية يظل ظرفيا على الأقل. خاصة، وأن التكنولوجيا الرقمية بدأت تمارس على عالم الشاشة أثار مختلفة. فمن ناحية، لقد حرَّرتها من المنطق السردي الذي يستند على انسياب الكلام والكتابة، وذلك بأنها فضّلت اعتماد التمثلات البصرية والفضائية وأشكال التفكير المرتبطة بها. لكنها من ناحية أخرى سمحت بتهجين النصوص والصور، بحيث أدى هذا الاختلاط إلى التفوق على أي تقنية سابقة وأشكال التفكير المرتبطة بها.

وبموجب أن التقنيات الرقمية في لحظة من اللحظات دفعت في اتجاه بناء عالم لا يمكن استحضار أشيائه إلا عبر الفضاء وحيث الذكاء البديهي يمارس هيمنة مطلقة، فهي اليوم تسعى إلى إدماج المعالم والإشارات والعلامات التقليدية في ثقافة الكتاب في عالم الشاشات، وذلك على نحو يُهجِّن هاتين الثقافتين. وهو ما نلمسه مؤخرا في ألواح القراءة التي أدمجت فيها صفحات بصرية مقروءة مسبّقا وصفحات سيتم قراءتها، كما أن فيسبوك أدرج جدولا زمنيا يصنف بطريقة آلية جميع ما يضعه رواد الإنترنت في محور زمني تنتظم الأحداث الموضوعة بموجب نظام تسجيلها، ما يوفر سيرة ذاتية بصرية، يمكن الضغط عليها بالزر.

وبناء على ما سبق، فإن الاختلاف الذي سعينا إلى إبـرازه بين ثقافة الكتاب (خطية ومنظمة عبر الفكر الرمزي للغة) وثقافة الشاشة (كثقافة بصرية وفضائية بمدخليها الرمزي والعملي) في طريقه

للاضمحلال والاندثار وراء ثقافة يتم اكتسابها « عبر << تقنيات متطورة>> تدمج بين أفضل ما يمتلكه كل منهما.

لكن هذا الاندماج يمكن أن يُعتبر تهديدا بدوره، إذ بدأ يلوح في الأفق تقنيات الهولوغرام (عرض ثلاثي الأبعاد) وشاشات التجسيم الآلي المتطورة (auto-stéréoscopiques)، وهو ما يصبغ على اندماج الجسم والحركة والبصر، فضلا عن جدلية الحضور والغياب أهمية جديدة. ومن ثم تجاوز ثقافة الشاشة، بحيث تمكن هذه التقنيات الجديدة من الوصول إلى تضاريس أكثر وضوحا دون استعمال نظارات إلكترونية، ما يساعد الحركة والمهارات الحسية الدخول في أشكال اختلاط وتهجين لا ندري عنها شيئا حتى الآن.

ومن الواضح أن ثقافة الكتاب وثقافة الشاشة تمثلان مصدرا ممكنا للتعلم والتطوير، بحيث إن تشجيع ممارسة جيدة، وخاصة الممارسة المشتركة والإبداعية، هي الطريقة الأفضل لتجاوز أي ممارسة إشكالية، ومن ثم تدارك فجوة التربية الرقمية عبر هذه الوسائل، خاصة وإذا كان هذا الاستعمال ذكيا وتربويا وترفيهيا، بحيث يقلص ذلك من الأمية الأبجدية والأمية الرقمية على حد سواء لدى شبابنا.

في نقد فلسفة مجتمع المعلومات

تعتبر أبحاث مانويل كاستلس حول «الشبكات» إحدى أبرز المساهمات الفكرية التي تتميز بالدقة في تحليل مجتمع تكنولوجيا المعلومات بشهادة أبرز علماء الاجتماع وخبراء قطاع الإعلام والتواصل في العالم. لكنه من الصعب أن نتناول في هذا الإطار كل جهوده وأن نقف عليها بدقة، لاسيما أنها أثمرت على ثلاثية «عصر المعلومات» (تفوق 1300صفحة تمت ترجمتها إلى أكثر من 15 لغة في العالم لم يحظ أهل الضاد بنصيب منها بعد).

والحال أنه يمكن حصر عدة أفكار رئيسية في هذا المصدر القيم، يمكن إجمالها في خمسة نقاط أساسية:

• من بين أبرز الأفكار الواردة في الجزء الأول «692 صفحة» من هذه الموسوعة، الحديث عن مراحل التطور البشرية، بحيث إن سيرورة نموذج التطور القائم على تكنولوجيا المعلومات « الموجه بأكمله إلى الرفع من الإنتاجية»، يأتي في أعقاب نموذج صناعي قام على أنقاض نموذج إقطاعي

> **إن تكنولوجيا المعلومات تقمصت دور قوى الإنتاج في نموذج العصر الصناعي، وأصبحت مصدرا أساسيا في الإنتاج والإنتاجية، وهي من تقف خلف فائض القيمة، والتراكم الرأسمالي**

سابق. لكنه في ميدان الربط بين نموذج التطور الصناعي السابق «سواء كان نموذج الإنتاج رأسماليا أو دولتيا» ونموذج التطور المعلوماتي الحالي، يفسح المجال لفهم ما يجري في النموذج الجديد من خلال التمييز الحاصل في الاقتصاد السياسي الكلاسيكي بين قوى الإنتاج والعلاقات الاجتماعية، أي من خلال الربط بين علم الاقتصاد وعلم الاجتماع.

والمقصود هو أن تكنولوجيا المعلومات أخذت دور محرك الدينامية، بمعنى إن تكنولوجيا المعلومات تقمصت دور قوى الإنتاج في نموذج العصر الصناعي، وأصبحت مصدرا أساسيا في الإنتاج والإنتاجية، وهي من تقف خلف فائض القيمة، والتراكم الرأسمالي.

والواقع إن ما يلاحظ عموما في نموذج مجتمع المعلومات، قيام تكنولوجيا إنتاج المعرفة ومعالجة المعلومات والتواصل بمهام الإنتاجية وخلق الفائض في القيمة، هو << ما يمتاز به هذا النموذج الجديد، أي أن فعل المعرفة في ذاتها، هو المصدر الأساسي لخلق الثروة، بحيث إن معالجة المعلومات تهدف إلى تحسين تكنولوجيا معالجة المعلومات كمصدر للإنتاجية، مما يجعل من هذه العملية دائرة تفاعلية بين المعارف التي توجد في قاعدة التكنولوجيا، وتطبيقات هاته بغاية تحسين توليد المعرفة ومعالجة المعلومات>>». (كاستلس، الجزء الأول، 1998، ص: 39-38)

وهو ما يفتح المجال في ظل عصر الشبكات طرح السؤال التالي: كيف يمكن لتقنيات أن تكون في ذات الوقت مفصولة عن نمـوذج إنتاج اقتصادي يستنفرها كلية، ومفتوحة في وجه استعمالات ثقافية متنوعة؟

ويجيب أغلب الباحثين إن مجتمع المعلومات الحالية رأسمالية « أي لا يمكن أن نتصور آلية اشتغالها من دون هذا النظام»، وبذلك تعد تكنولوجيا المعلومات والتواصل المصدر الأساسي للإنتاجية وقاعدة الثورة الإعلامية في نفس الوقت.

وهنا يمكن أن نستعين بمنطق قانون ميلفينكرانزبرغ «Melvin Kranzberg» في أطروحته الشهيرة: <<إن التقنية ليست جيدة أو سيئة في حد ذاتها. وبالرغم من أنها غير محايدة، فهي قوة عظيمة تنفذ إلى قلب الحياة والروح، لكن انتشارها في الفعل الاجتماعي الواعي هو مثل الطابع المعقد للتفاعل بين قوى تقنية رعناء أطلقت الإنسانية عنانها بذاتها، وهو ما يخضع للتحليل وليس للقدر>> (كاستلس 1998، الجزء الأول: ص: 91). وبالتالي، ثمّة حركة دائرية بين المعرفة والاقتصاد من خلال تكنولوجيا المعلومات، فالمعرفة تولد الثروة، والثروة بدورها تساعد على تطوير تلك المعرفة من أجل ثروة جديدة، وهلم جرا. وبالتالي لم تعد التقنية شكلية أو حبيسة عالم القيم والمثل والسلوك، بل تسللت إلى جميع منافذ الحياة وأنشطتها.

إن هذه الثورة التقنية في مجال تكنولوجيا المعلومات أسفرت عن شبكة ربط كونية ومعالجة المعلومات وتخزينها وتطوير المبادلات التواصلية، مما فرض على دوائر القرار المهيمنة الاهتمام بالطرق الإلكترونية السيارة

والحال أن أن تكنولوجيا المعلومات تجمع بين صفة المؤشر الجيد للمجتمع المعاصر من جهة، وكأداة إنتاجية عامة وقطاعية، « مما يؤكد الاهتمام بإنتاج القيمة»، علاوة على التنافسية والعولمة « كامتداد للمنافسة الدولية» من جهة أخرى. وبالتالي إن ذلك ما أهّلها أن تعيد تركيب الرأسمالية من جديد.

•• قوام هذه النظرة الوقوف على مغزى حركة انطلقت بالفعل في السبعينات مهّدت إلى مرحلة جديدة، قوامها: <<إن النظام التقني الذي انغمسنا فيه جسدا وروحا في سنوات التسعينات، تشكّل منذ عشرين سنة، وخاصة بموازاة ظهور وانتشار الهندسة الوراثية >> (كاستلس، 1998. الجزء الأول: 72-71») . أما المعطيات التي يدفع بها لتبرير ظهور اقتصاد المعرفة وتكنولوجيا المعلومات في وسط التسعينات، يرى أنها وراء تشكيل نفس جديد في الرأسمالية، وانطلاق موجة جديدة داخلها. إذ يقول: <<حدثت إمكانية اندماج الأسواق المالية العالمية منذ بداية الثمانينات بفضل تكنولوجيا المعلومات الجديدة، وهو ما كان له عظيم الأثر في الفصل بين تدفق الرأسمال والاقتصاديات الوطنية>> (كاستلس، 1998، الجزء الأول: 113) ، وهو ما أتاح انتقالها وتجوالها في لمح البصر في جميع أرجاء المعمورة.

ولا يتورّع كاستلس في هذا الإطار عن تقديم جملة من البيانات الإحصائية والأرقام « انطلاقا من دراسة قامت بها مجلة «Business week» تثبت توجه العديد من المقاولات والشركات إلى الاشتغال في نظام شبكي، مما ساعد في نظره بقيام الثورة الكبرى التي حدثت في مجال التقنية، أهمها وأبرزها التقاء ثلاثة توجهات شكلت قفزة نوعية في الربط الإلكتروني والاتصال « كاستلس، الجزء الأول 1998: 206». من أبرزها:

- رقمنة شبكات الاتصال السلكية واللاسلكية.
- تطور طريقة الإرسال عبر الموجة العريضة، والتحسن المذهل في وظيفة الحواسيب المرتبطة بالشبكة.
- أما التوجه الثالث فيقوم على رصده لطبيعة التحولات في مجال الشغل والعمل في التسعينيات، حيث يلفت النظر إلى ما يلي : << ليس ثمّة علاقة بنيوية نسقية بين انتشار تكنولوجيا المعلومات وتطور مستوى العمل في الاقتصاد بعامة >>، ذلك إن <<النتيجة الخصوصية الناجمة عن التفاعل بين تكنولوجيا المعلومات والعمل تخضع بشكل واسع إلى عوامل ماكرو-اقتصادية واستراتيجيات اقتصادية وسياقات اجتما- سياسية>> (كاستلس، 1998، الجزء الأول: 305)

وهو ما يفتح المجال في ظل عصر الشبكات طرح السؤال التالي: كيف يمكن لتقنيات أن تكون في ذات الوقت مفصولة عن نموذج إنتاج اقتصادي يستغرقها كليا، ومفتوحة في وجه استعمالات ثقافية متنوعة؟ لكن المهم إن هذه الثورة التقنية في مجال تكنولوجيا المعلومات أسفرت عن شبكة ربط كونية ومعالجة المعلومات وتخزينها وتطوير المبادلات التواصلية، مما فرض على دوائر القرار المهيمنة الاهتمام بالطرق الإلكترونية السيارة.

••• يرى كاستلس إننا بتنا أمام مقدم عصر جديد في تطور البشرية يطلق عليه «عصر المعلومات»، يميزه <<تحقيق نهائي للإمكانيات الإنتاجية الثاوية في الاقتصاد الصناعي التي وصلت مرحلة النضج، بعد أن انتظمت هذه الأخيرة حول نموذج تقني مؤسس على تكنولوجيا المعلومات>> (كاستلس، الجزء الأول، 1998: 120). وهو ما يطرح السؤال عن مدى مصداقية القول أن إمكانية التطور تسير في اتجاه وحيد ونهائي؟ والحال أن هذه النظرة سقطت في نظر منتقديه في حبال الحتمية التي لا تترك لاحتمالية جديدة موقع قدم.

وبالرغم من ذلك، فإن ما يحسب لمانويل كاستلس، اهتمامه بالتواصل وتدفق المعلومات وأثرها في تشكيل الوجدان والعقل الإنساني، حيث حصر جهوده في الفصل الخامس حول» الثقافة الافتراضية الواقعية» « la culture de la virtualité réelle » للبحث في دور وسائط الاتصال المتعددة في خلق حياة لا هي بالواقعية، ولا هي بالخيالية، أو هي كلاهما معا، بحيث يفتح المجال لدراسة أصيلة تعالج آثار عوالم افتراضية أو هُرائية على الوعي الإنساني. بمعنى إن الأمر يتعلق بمستوى ثالث لم يسبق للوعي الإنساني أن وصله من ذي قبل، فثنائية الواقع والخيال يُضاف إليها مستوى ثالث معلق بينهما يطلق عليه «الواقع الافتراضي».

ومن ثم، يؤكد من جديد إنه مع وسائط الاتصال المتعددة وشبكات التواصل الاجتماعية: << ثمّة محيط رمزي يجعل من الافتراضية واقعية جديدة لنا >> (كاستلس، 1998: 420)، حيث <<إن نظام التواصل الجديد يحول مستويات المكان والزمان الأساسية في التجربة الإنسانية جذريا، فالأمكنة تفقد جوهرها، ودلالتها الثقافية، والتاريخية، والجغرافية كي تدمج في شبكات وظيفية تنتج



فضاءا متدفقا « تنتظم فيه علاقات السلطة والوظائف الاجتماعية» وبالتالي تحل محل فضاء الأمكنة التقليدية >> (كاستلس، 1998: 424).

والواقع إن كاستلس يجد نفسه على مقربة من جل الباحثين والفلاسفة الذين يضعون وسائط الاتصال في قلب التحولات الاجتماعية، وأقرب من فلاسفة ما بعد الحداثة على الرغم من أنه يحاول جاهدا نقدهم.

•••• لا يغيب عن أحد، وجود انتقادات عنيفة وجهت إلى كاستلس، من أبرزها أنه يتعمد إغفال دور المنافسة في خلق تراكم رأسمالي أدى إلى موجة ثالثة في الرأسمالية، ما يوحي بأن صاحبنا يضخم من دور الشبكات ويجازف بمنح القطاع المالي استقلالية عن سائر القطاعات الأخرى << كما لو كان هذا القطاع يشتغل بدون علاقة مع عمليات الإنتاج والاستهلاك>> وبالتالي إن << الرأسمالية لم يعد لها وجه>> ،يُغيِّب بشكل مطلق تدخل دور الفاعلين في مجتمعاتهم قاطبة.

والحال إن هذه الأطروحة تسقط في حتمية ثقافة <<اليد الخفية>> التي تعتمد الشبكة، بحيث يصبح الرأسمال

> **ليس ثمّة شك إن تحليل مفهوم التدفق في هذه العناصر يساعدنا على فهم خاصيات التعقيد والتركيب التي تطبعان مجتمع تكنولوجيا المعلومات الذي أصبح مجتمعا حركيا تتدفق فيه المعلومات من كل حدب وصوب**

بدون رائحة وبدون وجه، ويتحرك بدون حدود، ما يصعب معه مساءلة أصحابه، فهم غالبا ما يتقمصون أقنعة وأرقاما حتى لا نتعرف عليهم. وبالتالي إن هذا المسار يلغي المحاسبة والتقنين، فالحجة الأولى المقدمة في هذا الباب، ان الشبكات المالية العالمية خلقت رأسمالية «بدون وجه»، ولم يعد هناك رأسماليون بالمعنى التقليدي للكلمة، فالأموال متنقلة غير مستقرة من أيدي إلى أيدي أخرى، حيث لا مكان ولا استقرار في الزمان.

لكن المشكلة في هذا الطرح إنه يتجاهل ولا يثير أي سؤال حول [طبيعة] التدخل الإنساني الخفي»: من هم أناسه وما هي دوافعهم» الاقتصادية والسياسية والثقافية، حيث نجد أنفسنا نسأل عن كيفية تحقيق كل ذلك في أفعال إنسانية فردية؟ لذلك إن نظريته لا تقدم إجابة على ذلك، ما دام في نظره أن العامل التقني هو المحدد الأساسي الذي لاغنى عنه في تفسير>>تحولات المجتمع الجديد>>.

••••• مؤدى هذه العملية في النهاية تغليب الاقتصادي على التقني، لكن يبقى أن مواصفات مجتمع تكنولوجيا المعلومات لم تنته ولم تكتمل بعد. ما يجعل من الصعوبة بمكان رصد ملامح هذا المجتمع الوليد كليا والوقوف عند مطبّاته وزلاته. لذلك يحسن في نظري الكلام عن مجتمع تلعب فيه صناعة الثقافة والتواصل والإعلام دورا بارزا، حيث نرى سمات وأعراض مجتمع المعلومات تتشكل من خلال تقاطع هذه المجالات في جدلية معقدة قائمة على التدفق في:

- إدمـاج الأنشطة الثقافية والتواصلية في الفضاء الصناعي والتجاري.
- إعادة تعريف معايير الإنتاج على إثر هذا الاندماج.
- توسع خصائص القطاع الثقافي كي يشمل مجموع قطاعات الإنتاج الاقتصادي.

مفهوم التدفق في مجتمع الشبكة

ليس ثمّة شك إن تحليل مفهوم التدفق في هذه العناصر يساعدنا على فهم خاصيات التعقيد والتركيب التي تطبعان مجتمع تكنولوجيا المعلومات الذي أصبح مجتمعا حركيا تتدفق فيه المعلومات من كل حدب وصوب، فما يطبعه هو حركية الأفراد والجماعات ورؤوس الأموال والمعلومات، سواء كانت بغرض البحث عن الربح والاستثمار أو بغرض الالتحاق بالمجتمعات الصناعية الغنية والهروب من فقر المجتمعات المتخلفة من جهة، أو بفعل الحروب والمجاعة واضطهاد الأقليات والعنف والترحيل القسري من جهة أخرى.

وهذا كله ما يمكن حصره إجمالا في مبدأ الحركية، سواء كانت حركية واقعية أو حركية افتراضية عن طريق السفر والترحال عبر وسائط الاتصال والشبكة العنكبوتية والقنوات الفضائية..الخ. ما يدفع إلى انصهار والتقاء وتزاوج ثقافات عديدة بين شعوب مختلفة في بقع جغرافية محددة.

مؤدى هذه الحركية ظهور «رُحّل جدد» يقيمون علاقة جديدة بالفضاء، لا يحفلون بثقافة ثابتة بقدر ما يضبطون إيقاعها على إيقاع إبحارهم وترحالهم وسفرياتهم المتوالية والمتعددة. كما أن مفهوم «الرُحّل الجدد» لا يمكن حصره في زاوية الهجرة والمهاجرين بغرض العمل فحسب، بل يمتد كي يسع الجميع، طلابا وأساتذة وسياح وعمال موسميون ولاجئون وتجار ورجال الفن وسينمائيون وملايين من عابري السبيل أو من مستعملي الحواسيب والأنظمة الرقمية... أي أنها ستشمل كل من يعايش تجربة السفر والرحلة واقعيا أو افتراضيا...الخ.

بالإضافة إلى كون هذه الحركية بشقيها الواقعي أو الافتراضي تسمح بالاطلاع على أنماط عيش وطرق عمل وأنماط تفكير مختلفة، على نحو لا يصبح الفعل السياسي فيها حبيس حدود وطنية، بل يتم النظر إليه من خلال زاوية عالمية. فالكل مدعو للمشاركة في نقاش حر عبر مختلف وسائط الاتصال، ما يسم النقاش بالعلنية نقيض السرية والشفافية نقيض الغموض .

بيد أن ما يميز وسائط الاتصال الحديثة سمة تجمع بينها جميعا يسهل حصرها في مفهوم لتدفق» يتضمن في معانيه دلالات متعددة كالتنقل والسفر والحركة سواء بالنسبة لأشياء مادية أو افتراضية، والمفهوم يمكن أن يحتوي على خمسة مظاهر، الأربعة الأولى منها فضائية، بينما الأخيرة منها زمنية:

1. المظهر الأول ينحصر في علاقة التدفق بالفضاء، حيث يضمن التحرك من نقطة إلى نقطة ومن موقع إلى آخر.
2. المظهر الثاني يتعلق بالمسافة التي يقطعها التدفق في الفضاء.
3. المظهر الثالث يتعلق بقطعه لهذه المسافات بطريقة سريعة متتابعة وفورية...
4. المظهر الرابع يتعلق بالكمية المتبادلة من المعلومات على نحو يخلق تراكما وترتيبا بينها، بحيث من الطبيعي أن نتكلم عن ظواهر أصبحت من صميم حياتنا اليومية، كأن نقول «تدفق المعلومات»، «تدفق الاستثمارات»، «تدفق المهاجرين»، «تدفق البضائع»... للدلالة على مسار تقطعه أشياء واقعية أو افتراضية، ما يجعل من مفهوم التدفق مرتبطا بالمجتمع الشبكي وهذا الأخير مرتبط به.
5. المظهر الأخير يتجسد في المتابعة والاستمرارية، فالتدفق بهذا المعنى ليس له مركز، ولا أطراف ما دام في حركة متوالية ينساب بدون انقطاع ودون أن يعترض طريقه عائق ما. الأمر الذي يجعل من التدفق شيئا معلقا بين الحضور والغياب أو هما معا، والانسياب هنا يطبعه عامل السرعة والتلقائية والفورية.

ولعل مانويل كاستلس «Manuel Castells» أول من بلور التعريف الوحيد الموجود لمفهوم التدفق كخاصيّة أساسية في مجتمع المعلومات الحديث، حيث يقول: <<أقصد بالتدفق سلسلة لها دلالة، متكررة ومبرمجة عبر المبادلات والتفاعلات بين نقاط جغرافية متباعدة يحتلها فاعلون اجتماعيون في البنيات الاقتصادية والسياسية والرمزية في المجتمع>>. وهذا التعريف بوضوحه البالغ يركز على ثلاثة مظاهر أساسية:

- الأول منها يتعلق بالرؤية الفضائية للتدفق، أي بوصفه ناقلا أو حاملا لمعلومات أو بضائع ذات دلالة تجارية، اقتصادية، رمزية....

- فيما يتعلق الثاني بالطابع التوزيعي والعلاقاتي للتدفق، لأن مضامينه سلعا كانت أو أفكارا ينتهي بها المطاف في محطات معينة، وركائز وحاويات تستلمها وتستقبلها مُحولة إياها إلى غايات عملية. ومن ثَم فإن التدفق والشبكة في علاقة انصهارية، لأن التدفق يعني مجمل الطاقة الدائرية التي تضع لها الشبكات أشكالا ومعايير.

- ويُركز كاستلس في الأخير على عنصر التنظيم كمظهر ثالث، لأنه في نظره ما يميز التدفق، بخاصة عندما عرَّفه بأنه « سلسلة دالة، متكررة ومبرمجة»، فهو بنية تنظيمية لها دلالات ومبادئ تقوم عليها برمجتها الخاضعة لقواعد وظيفية يتحكم بها منظمو هذا التدفق.

والحال أن هذه المقاربة تخضع لأفق اقتصادي واجتماعي، ما دام كاستلس يقيم شبها بين التدفق والأشياء الاجتماعية التجريبية. فالتدفق أداة رئيسية في الإنتاج الإعلامي وشبكات التواصل الاجتماعية، وهو ما يفسر إلى حد كبير تركيزه الشديد على الصيغة الفضائية للتدفق واهتمامه بشرح وظيفته الملموسة من خلال ربطها بالبنيات الاجتماعية ككل. إذ لا يخفى في هذا الباب تأثره بالمدرسة المادية.

والحال إن مجتمع وسائط الشبكات الاجتماعية والتدفق يتيح للفرد إمكانيات غير محدودة لمد الجسور وتطوير نسيج الروابط على نحو لا تتحدد تجربة الفرد من موقع ثابت أو عبر انتقاله من موقع إلى موقع في رقعة الشطرنج الاجتماعية فحسب، بل من المسار الذي يقطعه ويرتاده،

وقد أصبح مفتوحا وأكثر حرية. كما من شأن وسائط الاتصال وشبكات التواصل الاجتماعية تشجيع المبادلات المادية والرمزية بين الأفراد من جهة، وتوفير كمية هائلة من المعلومات الحرة المتبادلة والمختلفة من جهة أخرى، ما يجعل النظر إلى أي ظاهرة طبيعية أو اجتماعية يتم من خلال رؤية متعددة، لا تحكمها رؤية واحدة، بل من شأن هذا التدفق الهائل أن يسد المنافذ أمام قراءة أحادية لها.

ومن ثم يمكن القول إن مجتمعا بهذه المواصفات، نقيض المجتمعات الذي تتحكم بها رؤية أحادية الجانب، وتسود فيه تراتبية صلدة وعتيقة، لأنه يراهن على التعددية والانفتاح والمرونة. أي أن ما يميز مجتمع الشبكات، هو التدفق، وهو « ضد انسداد الأفق»، والانسياب كمفهوم فيزيائي هو «ضد العطالة»، والمرونة « ضد الصرامة»، والمساواة «ضد التراتبية»، والانسياب ضد» التوقف» بين سائر المعلومات المقدمة على عكس الوسائط التقليدية الهرمية من فوق إلى تحت أو من تحت إلى أعلى، حيث غالبا ما يحيط بهذه الأخيرة نظام يستبد به الثبات ومقاومة التغيير والإصلاح، ناهيك عن حركة جد محدودة وضيقة إلى أبعد حد بفعل التحكم في النظم والمعايير وآليات النقل بطريقة صارمة.

بيد ان منطق مجتمع المعلومات على النقيض منها لأن أنظمته الاجتماعية والسياسية مفتوحة على بعضها البعض وغير هرمية، غالبا ما تطبعها المرونة لأنها مرتبطة بحرية ببعضها البعض كنسيج العنكبوت، و يمكن ولوج عوالمها الممكنة بحرية وليونة كبيرة، فهي تنبض على الدوام ولا تعرف التوقف والاستراحة أو تستكين لحقيقة مطلقة.

لذلك، إن الشبكات الاجتماعية لا تشكل في ثورة الاتصال إلا الجزء الجليدي الظاهر أما الجوهري الذي بوسعه أن يضبط عقاربها ويحول دون عوارها، فيكمن في النظام الثقافي والاجتماعي، أي تلك التصورات التي يصنعها المجتمع عن هويته وأنماط حياته وعيشه. ومن ثم ضرورة التفكير الشامل حول العلاقات بين المعلومة والثقافة والاتصال والتواصل والمجتمع والسياسة، أكثر من السؤال حول الأدوات التقنية واستخداماتها. فالتواصل السليم في المجتمع يتجاوز الفرد، ولا ينفصل عن الثقافة والمجتمع. بحيث إذا كان هناك تقدم تقني يسمح بتواصل سريع، فإن التواصل العميق والحقيقي لا يتم أبدا بسرعة التواصل التقني.

هذا في الوقت الذي زاد فيه التباين بين الأبعاد الاقتصادية والتقنية للاتصال من جهة، وبين المعرفة والبحث وتأهيل الشباب من جهة أخرى، وهذا هو المظهر الحقيقي للهوة في مجتمعاتنا العربية بين الثورة التكنولوجية والثورة الفكرية.

لا تشكل في ثورة الاتصال إلا الجزء الجليدي الظاهر أما الجوهري الذي بوسعه أن يضبط عقاربها ويحول دون عوارها، فيكمن في النظام الثقافي والاجتماعي



كتابـات إبداعيـة

شعر

العشب الذي يخفي كل شيء

محمود عبد الغني



جزء من عمل الفنان
شفيق الزكاري

اللغة عشب يُخفي كل شيء،
وحين تحرك الريح العشب،
تظهر الأشياء متلألئة
مثل السمكات الفضية في عينيك.
حتى المياه خضراء
بسبب العشب الذي يخفي كل شيء،
وسوداء بسبب الثلج
الذي لا يصل إلى الأرض.

والأغاني،
هل فعلت شيئاً؟
هل قامت بشيء
غير تغيير الأيام منذ الصيف الأول؟

****

أسئلتي ووردتي،
وردتي وأسئلتي
صحبتها معي في رحلتي
التي دامت نصف حياة.
اعتقد الجميع أن الأسئلة ترمّم الوردة،
وأن الكلمات عربات تجرُّ وراءها
كلّ من يعرف كثيراً
ومن لا يعرف شيئاً.
وفجأة ها إني واقف،
وأنت سترى شيئاً كالصلاة.

****



جزء من عمل الفنان
شفيق الزكاري



جزء من عمل الفنان
شفيق الزكاري

****

قُبلتي شديدة الخُضرة،
عيني استسلمت في المتحف الغاضب.
ثمّة جمرة قاسية تنبّهني من الوراء،
الساحة تخاف خطيئة أحدهم،
والزمن جاء إلى فمي من بلد آخر
راكباً عربة الأجيال.
قلت هل تستوي المركبة الغريبة
مع البوابة الحديدية؟
سمعتُ صمتاً
شبيهاً بالذي سبق كلام الله.

****

****

التفت طبيبي
إلى خمسين سنة مضت
وجد أطفالا داخل الأشجار،
ورجالا أمام بوابة حديدية ينتظرون.
مدّ يديه للمس طفل
فتاهت يده وسط ضوء شمسي،
ومّد ثانية نظرته نحو رجل مسن
فسمع صوت الأجراس.
خرجتْ من الأراضي المجاورة
أيدٍي كثيرة،
صفٌّ رفيع السياط.

****



جزء من عمل الفنان
شفيق الزكاري



جزء من عمل الفنان
شفيق الزكاري

****

دعاني لأرافقه إلى المقبرة،
أراد رؤية الموتى وهم يصعدون السلالم،
ويصبغون الحيطان.
رموشه الخضراء
تعيش تحتها فراشة
منذ الأزل.
ومعدته المنتفخة
تلفُظ كلمات
مشتْ وهي تتأرجح فوق الرصيف.

****

****

عن ماذا كانت تبحث عينه
في رأس القائمة؟
ولسانه،
ماذا كان يخبّئ من الكلمات؟
ووجهه العجوز
لماذا ظلّ ينظر إلى النجوم؟
هل قلبي صعد إلي السماء
وحين عجزتُ عن اللّحاق به
سكن في الجيب المجاور لدرب التبّانة الفضّي؟

****



جزء من عمل الفنان
شفيق الزكاري



جزء من عمل الفنان
شفيق الزكاري

****

قلبي، تلك النجمة،
صعد بكيس من الجُمل المُكسّرة.
وراح يبيع كلّ شيء للنجوم في الدّرب.
وحين تاه سأل وهو يصرخ في الفضاء: من يدلّني
على طريق البيت؟
سمع طبيبي صراخاً راكعاً وشغوفاً بالسُّرعة،
سقطت على رأسيْنا قطعة جلد رهيبة،
جئنا إلى متحف الروح
وبدأنا نقرأ كأننا ننظر في لوح رخو.

****

****

سألني طبيبي:
هل تعرف شاعرة اسمها «آن ساكستون»؟
إنها صاحبة مياة غزيرة
وأشجار كثيرة.
قلت: هل تريد صناعة مركب؟
قال: هل الشاعرة صانعة مراكب؟
عليّ الاعتراف بأنها تدقّق في الكلمات طوال الليل،
وتصنع مراكب لا تسع إلا لغة واحدة،
وكرش مركبها يضُمُّ نجمة خرساء هائلة.

****



جزء من عمل الفنان
شفيق الزكاري



جزء من عمل الفنان
شفيق الزكاري

****

أيتها النجمة الغالية،
هل تسمعين تحذيراتي؟
هل تصدّقين ما قلته لطبيبي العجوز؟
هل أبدو عجوزاً مثله؟
هل ترين الفراغ في ضلعي الأيسر؟
إنه بيت العصفور
الذي تبرّز فيه كثيراً
ولطّخ عشّ الكلمات،
فعادت الكلمات من حيث أتت.

****

****

العاصفة تسلّقت أشجاراً قاتمة
وجاءت لتنهشني من فوق إلى تحت.
قرأت مقدمة خرافة قديمة
وتحدثت إليها باكياً.
التهمت جانبي الأيمن
وأشعلتْ شعري بالنجوم الفضية،
حسبتُ نفسي في شارع خال من الأنفاس
والكلمات.

****

لأيّ غرض وُجدت العواصف؟
والريح متى تعود إلى حيّنا؟
فكلّ شيء أصبح من الصعب التعرّف عليه،
على هذه المسافة الفريدة من الغموض والسواد.
رغم أن جميع كبار السّن
ينبئون بالعكس.
وجميع الفراديس تختفي
ثم تعود للظهور.

****



جزء من عمل الفنان
شفيق الزكاري



جزء من عمل الفنان
شفيق الزكاري

****

في يوم آخر
أتى الرجل القاتم،
وضع مفاتيحه تحت الإبريق،
قاس المسافة بينه وبين الرياح
وقعد على كرسي يقع في المرتفعات
رأى حزنه وهو يمشي
على طول الأعمار،
يختبر القلوب
ويطرح الأسئلة على القوافل.

****



البَياضُ يَليقُ بسوزان

بوجمعة العوفي

إلى الشاعرة سوزان عليوان في باقتها الشعرية: «مصباح كفيف»



جزء من عمل الفنان بوشعيب هبولي

زهــرة ماتـيس:

في قيلُولته
يتعرى «ماتيسُ» من سيرته
ويُبادل عينيه بزهرة أكريليك
كي ينبُتَ لهما قيظٌ أخضر
وسماء نازفة...
وعـشـيقان
ينامان على حافة قبرهما الشّخصي.

الخوذة النفسية:

الآن وقد
وطأت قدماكِ الهائلتان
ليلَ الغواية
لن تحتاج روحُكِ المرصّعة بالنجوم
لارتداء خوذتها النفسية
اتّقاءً لشهوة الحقول
أنتِ الآن
خارج تقويم الألم.



جزء من عمل الفنان
بوشعيب هبولي

النافذة:

الأجدرُ بي في هذا الليل الآبق. أن أسير لوحدي باتّجاه النجمة. أن أغمِضَ عينيّ على ملاك صغير. روحه من معدنٍ وجناحاه غابتا سنديان. الأجدرُ بي أن أفْرغ باحةَ وقتي من كل الأشياء وأطرد كل العقلاء خارج غرفتي. أن أعبّئ بالعصافير حديقتي ورئتيّ الماسيتين. وألقي بظلالكِ في جوف استعارة بيضاء. كي لا تدركها البداهة. الأجدرُ بي أن أكون وحيدا قُبالة هذه النافذة!

أكواريل:

روحكِ
مثل ظهيرة فان غوخ:
تتمازج فيها الألوان
بالقيامة الجامحة!

رهـــــان:

يَلزَمُني كي أصعَد آلامكِ
أن أجَرِّحِ اسمي
أن أصِل الأرقَ الأبهى
وأجَابِهَ معنى الوحشة بين أصابعك.

عصفورة الوطن العاري:

كم يحلو لتلك الطفلة أن تعبث بظلال الملائكة. بأشيائهم المرتبة بعناية تزيدُ عن اللزوم. وتضيف إلى وقتهم لون الفراشات وبعضا من طفولتها الشاهقة. هكذا رأيتُ العصفورةَ تنقل أعشاش الضوء وأسماء الطيور من السفح إلى القمة. تستعير من الأصدقاء أرواحهم البالية لتستبدلها بوطن من الكرز الأبيض. غوايتُها: أن تمتلئ كفّها بالنجوم ويصير العالَمُ حديقة ملونة.



جزء من عمل الفنان
بوشعيب هبولي

مــــلاذات:

تماما
مثل خطو الغريب
ألوذُ بعزلتكِ الزرقاء
متى داهمني الغسقُ...
كي تَصِلَ القدمان أقصى درجاتِ الزّفير.

البياض يليق بسُوزان:

صوتُكِ
شفق للذهول،
ويدي وجعٌ ضوئي:
تشربه الفراشاتُ كي يليقَ البياضُ بسُوزان ...
لكِ الأبهى،
ليَ الشهقةُ ...
وهذا الخواءُ الذي تُرمّمُه أصابعك.



جزء من عمل الفنان
بوشعيب هبولي

افتـراضــات:

كثيرا ما افترضت لأشجاري أرواحا يانعة، ولأشيائي الصغيرة حيوات أخرى. ورأيتُ لكل الأمكنة عيونا وأصابع تنغرس في جسدي كلّما شغّلتُ - في السر - طفولتي مثل شاشة عرض صغيرة.. كثيرا ما مرّرْتُ يدي على هذا الصخب الهائل - كاتما صوتَه - كي تصل الألوان فقط إلى جنتي. هذا المصباح الذي بين يديّ: تفاحةٌ باسم امرأة مُربِكة.

ســــــؤال:

«ما الذي بِوسْع ملاَك
أن يفعله
في ليلة باردة كهذه؟»
تهمسين لحزن المدفأة
وتقذفين بالوردة في وجْه الجياع ...
العاصفة هنا ـ
تقف وحيدةً
كي تُطعم أطفالها المُسنّين حليبَ الأصابع ...
ما الذي يجعل هذا البياضَ
شفيفا إلى هذا الحد؟
إلامَ تقودكِ تلك الأجنحة؟



جزء من عمل الفنان
بوشعيب هبولي

خُـلـــوة:

حين اقتحمَ الجلادون
خُلوة قلبي
لم يجدوا به سوى:
أرجوحةِ ضوء
وغيوم حمراء
تنتظر بريدَ الساعة الخامسة.

هِنْدُ تضيء الأفقَ بمصباح كفيف (*):

في جوفي شمسٌ فوسفوريةٌ. وخطاطيف. ودعابات سوداء. تدفعها الريح سريعا نحو سماء لا جذر لها. مطرٌ هذا الغيمُ غزيرٌ كالدمعة. الأسماء ملونة. رَجُل الثلج يغادر عينيه وقبّعة الساتان الحمراء. الأطفال يطيرون من دفتري كحمائم أنهَكها الفرح. ويدي ترتعش على أسلاك الكوكب. طيورٌ تلج القلبَ بأجنحة من سُكّر. الأقدام تعوي الريح من تحت مساكنها. يُرشدها الليل نحو شرود النجمة. للأغصان هنا آلامٌ وقبورٌ ومراقدُ ومناديل وكوابيس مُدوّرة. تحلم تلك الزهرة ببيتٍ أخضر. بأصابعَ تغسل للفانوس نُعاسه. وبريح تتحدث لجدائلها في الوحشة. أو تُوقظ بين يديها طائرةَ الورق. الظل هنا غادر شرفته والعشب تيبّس في حلْق الطائر. الأرض خلاء. هِنْدُ تُلَوّح للقمر بشرائط من مطر.



جزء من عمل الفنان
بوشعيب هبولي

بــيـاض:

هذا
البياضُ
جنّةٌ
أم خرائب؟
أم
عناقيد تدلتْ من القلب؟
أم
لذّة فاكهةٍ مستحيلة؟

(*) - لوحة غلاف المجموعة الشعرية (مصباح كفيف) للشاعرة اللبنانية سوزان عليوان: رسمةٌ لهند محمد أحمد (8 سنوات): طفلة مصابة بالسرطان (كانت ترقد بمعهد الأورام القومي بالقاهرة).

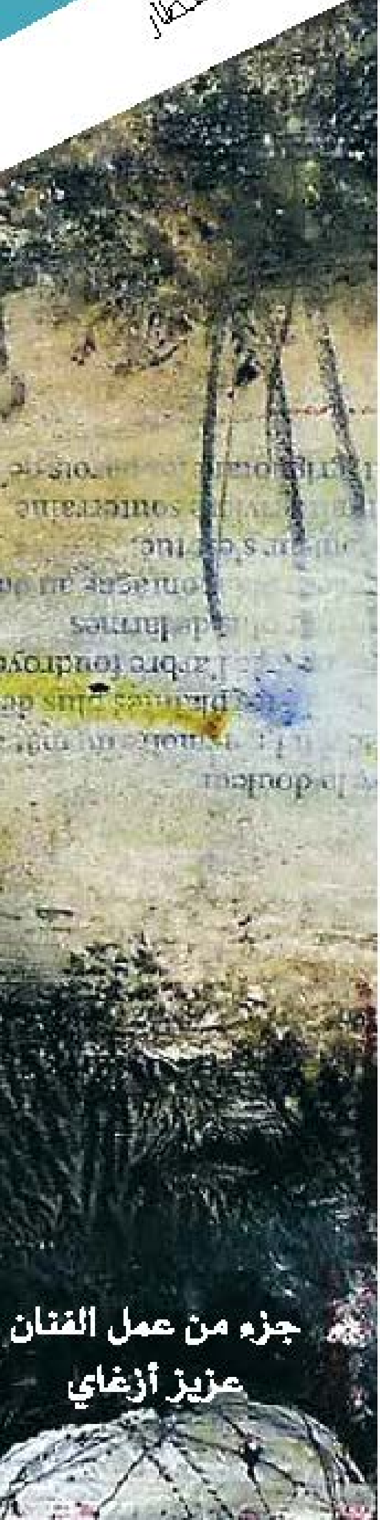


جزء من عمل الفنان
بوشعيب هبولي



شوك المعنى

إدريس الحطار



جزء من عمل الفنان
عزيز أزغاي

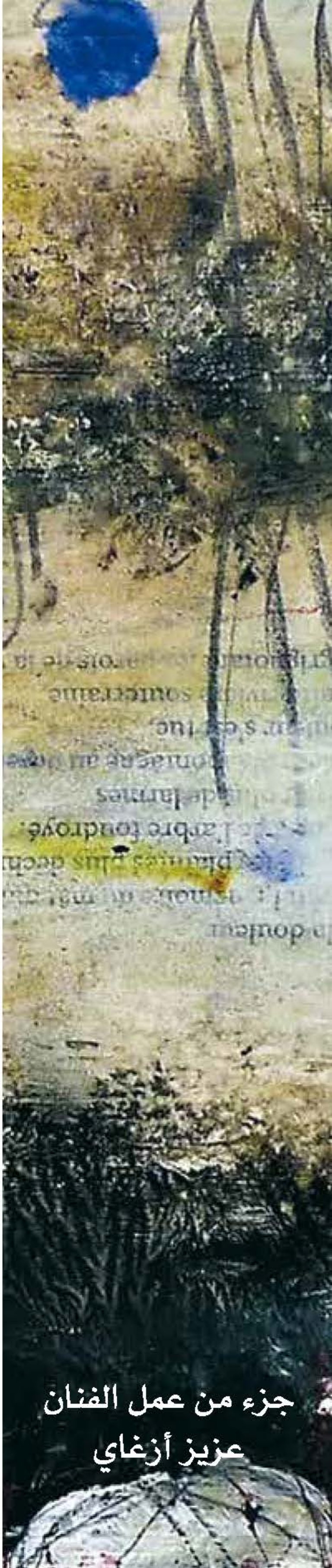
مابيدي انا
مابيدك انت
ما بيد الغير

شوك المعنى
ماشي من والى
يغزلو حرير

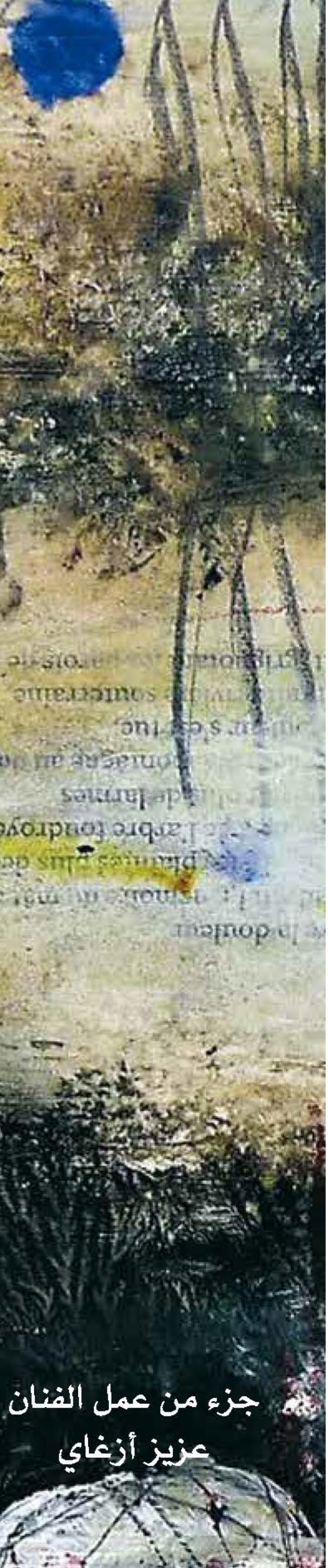
اكتب
ملي الليف
يولي سيف
يخلي الكبضة
ويروم أصباعك
من جهة لمضى
يسيح مدادها
وطعناتو في القلب
يداويها ستتير

اكتب
ملي البا
تعود وبا
ويديييييع
في الذات جربة
وبصمغ الروح
داويها جروح
وبالصدق في التعبير

اكتب
ملي التا
تعود أنثى
مربوطةفيك انت
وانت حتى انت
كون زطاط
وعلى حروفك تغير



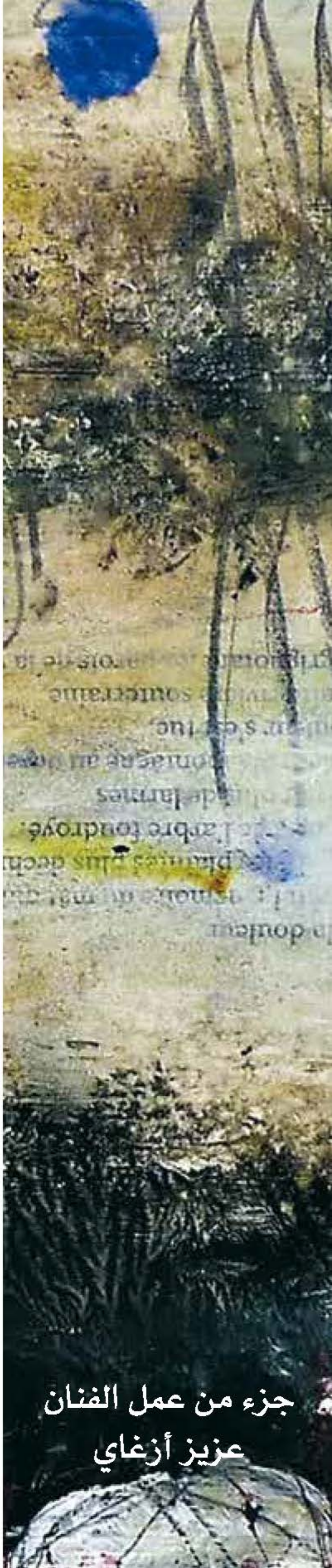
جزء من عمل الفنان
عزيز أزغاي


جزء من عمل الفنان
عزيز أزغاي

اكتب
ملي السين
تسلسل اللسان
سوا خوف
سوا نسيان
و تسكت
شحال من ساكن
من وأهلي كان ساكن:
قوس رباب
صباع كصاب
وحاشية بندير

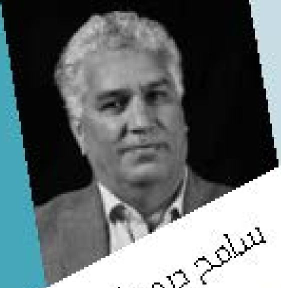
اكتب
ملي الميم
تصير عديمة
لاتسبقهاش
كيف ديما
يمكن إلا
ما دوات حال
ماهنات بال
تكمل تبسيمة
ك فال
طويير الخير

ونجيك انا من الاخر
زرض
كاع لحروف ف سطر
وخلي
الورقة محبق
يمكن
تسخر وتصدق
واخ مدادك
فالدواية يحجر
كون واثق..كون واثق
في عروقك
مداد كثييييييير.


جزء من عمل الفنان
عزيز أزغاي

كتابـــات إبداعيـة

شعر



سامح درويش

مرآةٌ ضَريرَةٌ لا تَراني

(منتخبات هايكو)

1

ظِلُّ الحِصان،
لِبُرهَة
يَجُرُّ العَرَبة.

2

صفراء،
تسقط ورقة التُّوت
بحُسْن نيّة.

3

يحزّ في القلب
أنْ تبيتَ في البرْدِ،
أيّها القمر!

4

رأسًا علَى الجَليدِ،
أولَى خَطواتِي
في العَام الجَديدِ .



جزء من عمل الفنان
عادل حواتة

5

حصَواتُ الوادِي ،
لمْ يصْقَلْها
سوَى حنَانِ الماءْ .

6

علَى حافة البئْر،
الدّلو
يمْلؤُه المطرْ.

7

لبُرْهة،
الطّاوُوس وظلُّه
معا بالألْوان.

8

الحَكواتي،
في طرْبوشه يجْمعُ
قطراتِ مَطرْ.



جزء من عمل الفنان
عادل حواتة



جزء من عمل الفنان
عادل حواتة

9

بالحواسّ الخمْس،
يُعاقر الآن بصيصَ نور
في كأسِه المُظلمة.

10

طِيلة مراسِم العَزاء،
لم يَكفَّ الكَناري
عن الغِناء.

11

جنْبًا لِجنْب،
عاملُ الفحْم يشْعُلْ
و ظلّهُ يسْعلْ.

12

البَازارْجي،
بِمنَشّةِ دُومٍ
يَقولُ لا.

13

بالأزْرقْ،
تُعيدُ المُوريسْكيّةُ
طلاءَ الزّقاق الأزْرقْ.

14

البسْتانيّ،
مع مُشيّعِيهِ
تسيرُ أوراقُ الخَريف.

15

تَمْرِينْ،
بِقَلَمِ رَصَاص
أرْسُمَ قوْسَ قُزَحْ .

16

النّافُورَة،
باللّمَكِيدَة
لِتَعْذيبِ المَاء.



جزء من عمل الفنان
عادل حواتة



جزء من عمل الفنان
عادل حواتة

17

ظُلْمَة ،
المِرآةُ ضَريرَةٌ
لا تَرانِي.

18

صَباح خَريفيّ،
الكنّاسُ
يَتمعّنُ في الرّيحْ.

19

زُرافاتٍ،
تعْبرُ الحُدودَ المُغلقة
أوْراقُ الخَريفْ.

20

محْضُ نَزْوَة ،
من الثّلجِ يَنْحتُ الشّيْخُ
غُرابًا أبْيضْ.

شعر



دامي عمر

أنساغ و أنساب

لطالما أحببتُ Bukowski
Bukovski
طائرٌ مزاجه قفص أزرق
أنْ تحبَّ Bukovski
عليكَ أن تكسر قفَصك
ضِلعا ... ضِلعا
وتطيرْ...

عشقتُ المعري رائِيا
وكدتُ أتلاشى في انْكِفاء الضوء
واشتعال العتمة
بين الريشة والمحبرة
الحب قفزة حرة في الفراغ



جزء من عمل الفنان
عبد الرحمان رحول



جزء من عمل الفنان
عبد الرحمان رحول

Ted hughes
بعثرطواويسSylvia Plath
حطامُ الحشمة سمادُ الخراب
ماذا يعني أننا ننتمي الى هذا العالم
إذا كان العالم هاربا من نفسه
متنكرا بحُلة ماتادور؟
اِرمِ سَهمَك !
الخَسارة..
هي أن تراهن على موت الثور
القاتل في ساحة الإعدام يسقط مضَرَّجا بدم القتيل
قصيدة لوركا
فَجَّرَت رأسَ الجلاد
ومن غرناطةَ حَلَّقت
صوْب
« قرطبة البعيدة الوحيدة «

كتابة بالأخضر على اليا... ئس

NunoJudice نساءُ
اللواتي يَهرْفن في الزوايا المظلمة
ماء مضيء لمجراه : 3alotte [08/05 à 12:09]

لو .. أنني أكتُب بعيني Frida Kahlo
الكِتابة
أن أحَدِّق في عينِ الموت
إلى ما بعد الإغماضَة الأخيرة
القلم الذي لا يُغمس في الجرح أعمى
الكِتابة
التي لا تَقْطُر بدم المعنى
خيانة لجوهر الحياة
يحتاج المعنى أن يموت
يَنفلقَ كحبة في تراب الحرف
ينفصلَ كي يحيا
الخطُوطُ خيوطٌ تَرْتَقُ حبَّاتِ المطر
على زجاجِ القلب
وحين يَلَغُ الوجعُ في مسوَّس العظام
أسْتعِير مرآة Frida
أفتح جسدي شِقًّا طُولِيا
وأرى روحي خاشعةً كالأخضَر الأنثوي
لأحواض النعناع...



جزء من عمل الفنان
عبد الرحمان رحول



جزء من عمل الفنان
عبد الرحمان رحول

رُوحِي ذلكَ الماءُ المُضِيء
لمَجْرَاه لا تتركُني للموت
معاً نترك هذا التراب
حِينَ يكونُ الرحيلُ باباً للخلاص
جسدي محبرة Frida
أحمرُها القاني
أزرقُها الرَّاعِش
صُراخهُا اللَّوْنيُّ الباقي
بعد أن تَفْنى الروائح
رائحةُ غدٍ مُحتَرِق
أو ماضٍ فَاسِد
أو حاضِرٍ مالحٍ
Fridaتَسْكنُ رَأْسي
أنا جسدُها المفتوحُ المُتَمَاثِل
لمَزيدٍ من الرحيل
وهِيَ بهجةُ الألْوان
التي تَعْلو رُخَامَ المقبرة



منير السرحاني

روح مدينةٍ تعاني أزمة مرض مزمن



جزء من عمل الفنان
عبد الله الهيطوط

الأرواح مكدسة
جدا
في هذا المكان.

كم من شاي
من سمك
وهموم نامت هنا
بشاطئ المدينة.

* * *

غريق حملهُ البحر
رمى به
بلا شَعْر
رفعه الماء
أكلت الأسماء
عينه اليُمنى



جزء من عمل الفنان
عبد الله الهيطوط

امرأة في الستين
تطلّ من عقدها الأخير
على آخر موج
وصبيان بلا صندل
يكتبون الألم
حائطا يابسا
تدريبا على السجن

* * *

بقّال لا يسأل
جيرانه عن تأخر الفلس
وخجل الأداء
يعيش على الانتظار
وقليل من الشاي الأخضر

* * *

آلام المدينة
تعجّ بالصمت
بأقساط الغذاء
والأسرّة الفارغة
تشمّر عن أعمدتها
جزراً ومدّاً
من فرط الغدر

* * *

لا أقُف في دهاليز الزرقة
ولا مراكب تحملني
لا ماء بين العدوتين
النهر يتقدم كأعمى
يغار من عيون الطراموای

الفقر هو أن
تخيط أمٌّ صندل ابنها
وترميه يوم العيد

أن يتزوج عاشقان
من قدامى المقاهي
فيموت أحدهما بسرطان الثدي

أن تشتهي طفلة سمراء
عودة أبيها المنهك
في حضن عشيقته المادّية

أن يكتوي خدّ عروس
بشيب زوجها
وتبكي

* * *



جزء من عمل الفنان
عبد الله الهيطوط

لا ليل اليوم
ولا أذان
نباح كلب تائه
أطفال شوارع
وقليل من الاكتئاب

الفقر أن
يسيل دمك من الداخل
ولا تقدر علي البكاء
ولا حبل يقبلُك
حتى الموت لا حظّ لك فيه

أن يموت خالُك اليساري
وتتوب الراقصة في الحانة
أن تنام بلا حلم
أن تراقب نفسك في الحلم
الفقر أن تُعيد كأس الندم
ولا تحبك الحياة.



جزء من عمل الفنان
عبد الله الهيطوط

نستهلكه في استرخاء
اللَّيل
على ظهر نحلة
وبركة ماء.

صيف يراقبُنا
عَلناً
كمظلّة

مراهقة تشرب
أولى رسائلها
وقُبلة ابن الجيران.

نادلٌ يتطفَّل
علي قهوة
امرأة شاردة.


جزء من عمل الفنان
عبد الله الهيطوط



جزء من عمل الفنان
عبد الله الهيطوط

ديوان شعر
بلا غلاف
يُعْدم اللّغة
على مرأى من القُرّاء.

بحر يجفّ
ملحُه
بأسماك عبيطة.

عريس يشتري
ورداً فاقعاً
يُنسيه ثرثرة صِهْرِه.

صور تعانق
في زحمة اللّون
كوابيس « الأيفون»

لا ينام الحُلم
إلاّ في مدن السّردين
وأشباه الحدائق

الحياة ترفضني
كموج له نزوات
يهدّد رِجْل شقراء
في انتصاب مظلّتها الشمسية.

«أعِدها علينا يا سام»
هذه الحياة القاحلة
لحن بلا وتر.

أعدها وانسحب
من كازبلانكا
خذ الحلم إلى بلد الحلم
واعصِره كابوسا



جزء من عمل الفنان
عبد الله الهيطوط

نصدِّره لهباً
وعظاماً لأحياء
يدَّعون الحياة.

ماذا لو كانت الحياة حُلماً
يُرمّمُ ما ضاع
من كتب أبي
صبرَ أمّي
عن الأمنيات
يجدّد الحبّ
في محراب الزّواج
وفي قلب رجل
لا همّ له سواه
يخون إلى أنْ



جزء من عمل الفنان
عبد الله الهيطوط

يغريه الصمت
في جزر الكلام
يفتضّ بكارة السذاجة
ويُلوّح بالدم
كُرةً كرةً
في جبِّ الإشاعة.
يدوسنا الواقع في حلمنا
ونصير
أطفالا لا يلعبون
يحشُون القلب
«ببونبونات» الحياة.


جزء من عمل الفنان
عبد الله الهيطوط

شعر

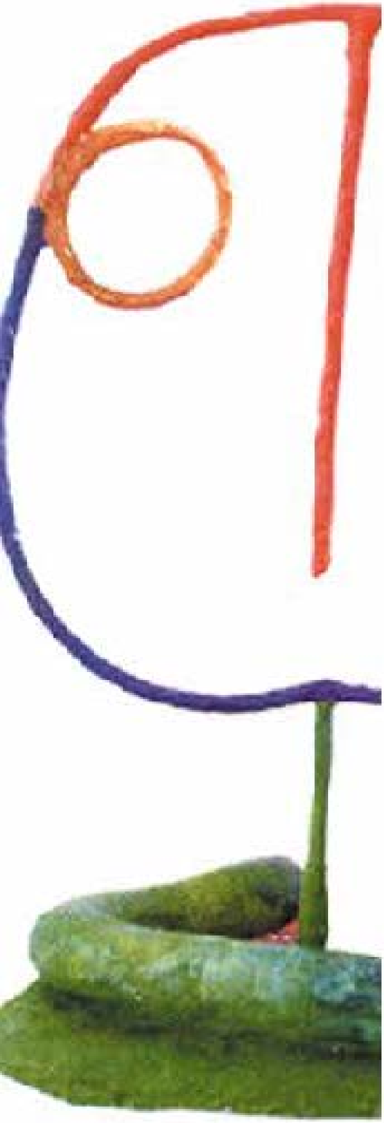
كتابـــات إبداعيـة



إدريس علوش

خطّافُ الصّوْتِ

(منتخبات هايكو)



إلى محسن أخريف في لحظة غيابه المفاجئ

مَنْ مِنَّا..؟
كَانَتْ أَنَامِلُهُ
أَقْرَبَ إِلَى الوَرْدَةِ سَاعَتَهَا
عَدَاكَ – أَيُّهَا الشَّاعِرُ -
أَيُّهَا النَّهْرُ المُنْسَكِبُ
فِي شَلَّالِ رَشْحِ رِيحٍ
وَأُرْجُوحَةِ غَيْمٍ قَضَى
وَ مِنْ صَفْحَةٍ تَرَى العُمْرَ
حَفَرَ المِلْحُ أُخْدُوداً لِيَمُرَّ الدَّمْعُ
وَالحُزْنُ رَتِيباً وَحَارِقاً
كَانَ وَاسْتَكَانَ فِي دَهْشَةٍ
جَاوَرَ طَيْفَ المَدَارِ
وَانْزَوَى وَحِيداً
فِي صَمْتِ مَلَائِكَةٍ
لِيَسْتَفْسِرَ عَنْ سِرِّ كَيْنُونَتِهِ الغَيْمَةِ
وَبَاحَةِ انْزِيَاحِ دَمْعَةٍ
فِي مُقْلَتَيْ قَيْضِ كَلِمَاتٍ

جزء من عمل الفنان
عبد الكريم الوزاني

مَنْ ..؟
مَنْ عَدَاكَ..؟
وَالقَلْبُ كَانَ أَفْصَحَ
فِي دَقَّاتِهِ مِنْ مِطْرَقَةٍ
تُعَاتِبُ السِّنْدَانَ
وَ مِنْ نُدَفِ ثَلْجٍ
تَعْلُو بَيَاضَ دَائِرَةٍ
وَشُرُفَاتِ قَصِيدَةٍ
-أَيُّهَا الشَّاعِرُ -
وَقَبْلَهَا – قَبْلَ النَّازِلَةِ بِخَيْطٍ رَفِيعٍ -
حَطَّ الخُطَّافُ
عَلَى كَتِفِكَ الأَيْسَرِ
لِيَسْتَفْسِرَ الأُفُقَ عَنْ مَدَاهُ
وَعَنْ سِعَةِ الرَّحَابَةِ
وَاسْتِعَارَاتِ أَسْئِلَةٍ
وَحَاشِيَةٍ لِوُجُودٍ مُشْتَهَى



جزء من عمل الفنان
عبد الكريم الوزاني

مَنْ..؟
مَنْ منَّا..؟
فِي غَفْوةٍ مِنْ جِهَاتٍ
مَفْتُونَةٍ بِفِيزِيَاءِ المَكَانِ
وَ رُوزْمَانَةِ الشُّعَرَاءِ
اسْتَعَارَ مِنْ خُطَّافٍ صَوْتِ الحَدِيدِ
قِيَامَةً فِي كِتَابٍ
وعِيداً فِي ذِكْرى
وبَيَاناً فِي رَحِيلٍ
وأَلْهَمَ سِحْرَ القَصِيدَةِ
مَبْنىً آخَرَ وَمَعْنىً
وَمَنْ مِنَّا..؟
عَدَّ سَبْعَ خَصْلَاتٍ
وَفِي رُوحِهِ احْتِسَاباً



جزء من عمل الفنان
عبد الكريم الوزاني

عَدَاكَ –أَيُّهَا الشَّاعِرُ -
مِنْ شَعْرِ آدَمَ
الطِّفْلَ الآنَ
الإِنْسَانَ حَدَّ الأُفُقِ قَرِيباً
حَامِلِ الإِسْمِ وَسِرَّ اللَّقَبِ
وَالحِكْمَةَ
وَالسُّلَالَةَ
وَالِامْتِدَادَ
وَالمُسْتَقْبَلَ
عَدَاكَ

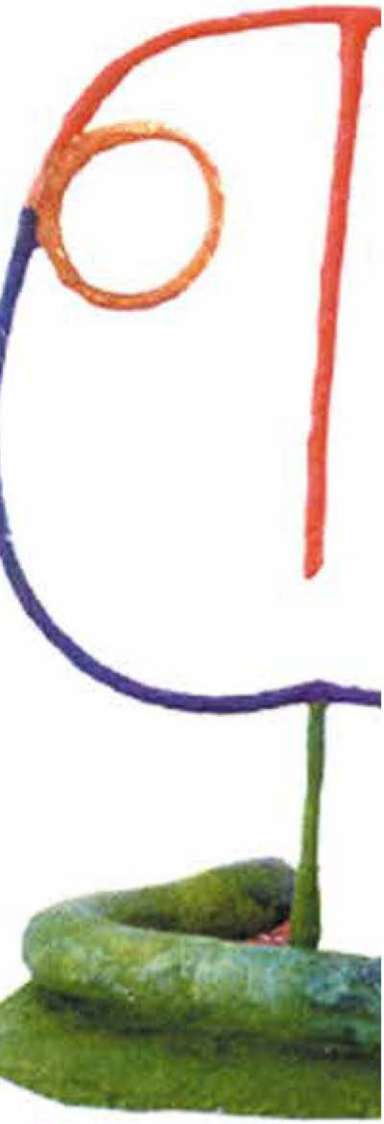
-أَيُّهَا الشَّاعِرُ-
الحَالِمُ بِصُوَرٍ غَزِيرَةٍ
وَمُتَخَيَّلٍ يَأْسِرُ الجِيلَ
وَمَشَى فِي أَرْجُوحَةِ الغِيَابِ
يُكَابِرُ الجُرْحَ
وَلَسْعَة قَدَرٍ
تَخِيطُ المَاءَ كَأَفْعَى
وَتُعَانِدُ المَحْوَ
فِي وَشْمِ الأَثَرِ
وَتَسْتَنِيرُ بِضَوْءِ المَنَارَةِ
وَقَنَادِيلِ البَحْرِ


جزء من عمل الفنان
عبد الكريم الوزاني

مَنْ منَّا - إذَنْ –
وَهَبَ الدَّمْعَةَ لِخَالِقِهَا
وَاسْتَغْفَرَ الحُزْن فِي مِرْآةٍ
وَصَافَحَ أَتْرِبَةَ الغَيْبِ
وَانْسَابَ فِي بَوْحِ اسْتِعَارَاتِهِ
وَحِيداً كَمَحَّارَةٍ
لِيَسْتَدْرِكَ الخَطْوَ
فِي اتِّجَاهِ ضِفَافِ المُغَايِرةِ
وَسَرَادِيبِ بَوْحِ الكِتَابَةِ
وَاسْتِدْرَاجِ القَصِيدَةِ
إلَى البَدْءِ وَ رَحِمِ الوِلَادَةِ
وَيَنَابِيعِ فَنَاءِ الأَبَجَدِيَّةِ
وَاحْتِرَاقِ الشَّمْعَةِ
مَنْ عَدَاكَ .. ؟
شَغَلَ شَأْنَ الحِكْمَةِ سَاعَتَهَا
لِيَسْتَحِيلَ السُّؤَالُ دَهْشَةً
وَالوُجُودُ حَاشِيَةُ مَوَّالٍ
وَمَا حَدَثَ –كُلُّ مَا حَدَثَ-
أَدْهَشَ قَسْوَةَ الغَيْبِ
وَقِلَاعَ الشَّاهِدَةِ.

العرائش – أبريل 2019

مثل حقيبة



جزء من عمل الفنان
عبد الكريم الوزاني



مصطفى مَلَح

كتابـــات إبداعيــة

شعر

الحياةُ كما أراها

إضـــــاءة

علی قَلَقٍ كَأَنَّ الرّيحَ تَحْتي. (المتنبي)

أَنا الطّائِرُ المَحْكِيُّ والآخَرُ الصّدى. (المتنبي)

الذِّئْبُ ما كانَ لِيَكونَ ذِئْباً، لَوْ لَمْ تَكُنِ الخِرافُ خِرافاً. (شكسبير)

قَلْبٌ لا يُبالي يَعيشُ طَويلاً. (شكسبير)

كانَتِ الأَرْحامُ أَوْطانَنا فاغْتَرَبْنا عَنْها بِالوِلادَةِ. (ابن عربي)

الزّمانُ مَكانٌ سائِلٌ والمَكانُ زَمانٌ مُتَجَمِّدٌ. (ابن عربي)

المنجل

لِلمِنْجَلِ حالاتٌ:
يَتَشَكَّلُ يَنْمو يَحْلُمُ يَصْدَأُ،
يَسْكُنُ راياتِ لِتَلاشيفَةٍ روسٍ،
أَوْ حَقْلَ أَبي موسى الفَلّاحِ،
وَيَرْسُمُهُ أَحْياناً جاسوسُ المافْيا في الظَّهْرِ،
وحينَ يَصيرُ عَجوزاً تَأْكُلُهُ شَفَةُ الجِنِرالِ،
وَقَبْلَ خُروجِ الرّوحِ،
يُفَكِّرُ في الفَلّاحِ وفي الجاسوسِ،
وفي ضَحْكاتِ رَفيقاتٍ بِالصّينِ وكوبا..

ماتَ المِنْجَلُ،
عِشْتُ أَنا!



جزء من عمل الفنان
*عبد العزيز لغراز



جزء من عمل الفنان
عبد العزيز لغراز

الثلج

لِسُقوطِ الثَّلْجِ، بِمُنْخَفَضٍ، هَدَفانِ:
لِصَدِّ فَراشاتٍ تَتَحَرَّشُ يَوْمِيّاً بالزَّهْرِ،
ومِنْ جِهَةٍ أُخْرى،
لِحِمايَةِ رائِحَةِ الأَزْهارِ إِذا خَرَجَتْ في يَوْمٍ عارِيَةً!

تَتَدَلّى الرِّيحُ على شَجَرِ الصَّفْصافِ،
هَلِ انْتَحَرَتْ؟!
الطَّلْقَةُ في جَسَدٍ حَيٍّ، قَتْلٌ.
ماذا سَنُسَمّي الطَّلْقَةَ في الجُثَّةْ؟!

شَفَةُ الحورِيَّةِ تَشْرَبُ ماءَ النَّهْرِ،
وتَشْرَبُ، في الوادي، عَطَشاً!

الخبزة

الحاخامُ، الأَحْبارُ، الأُمُّ تيريزا، القِدّيساتُ،
دَراويشُ الصّوفِيَّةِ، قُطْبُ الزّاوِيَةِ، التَّلْمودُ،
تَلاميذُ البابا، كُهّانُ المَعْبَدِ، بَيْتُ الرَّبِّ،
فَقيهُ القَرْيَةِ، موميْاواتُ الجيزَةِ، عيدُ الفُصْحِ،
قِيامَةُ بوذا في أَدْغالِ الهِنْدِ،
المُعْتَزِلَةُ، الماسونِيّونَ، الهِنْدوسُ، المَطْرانُ..

أَكانوا بَوْصَلَةً لِطَريقِ الغابَةِ،
أَمْ كانوا قُطّاعَ طُرُقْ؟!

في ظَهْري الخُبْزَةُ أَحْمِلُها للنّاسِ،
ويَأْكُلُ مِنْها الطَّيْرُ وأَسْرابُ الأَرْواحِ.

وحينَ صَعَدْتُ إلى مَلَكوتِ اللهِ بِخُبْزي،
لَمْ أرَ في الأَعْلى قُطّاعَ طُرُقْ.



جزء من عمل الفنان
عبد العزيز لغراز



جزء من عمل الفنان
عبد العزيز لغراز

الوريث

خَرَجَ المَوْتى للنُّزْهَةِ،
والِدَتي تَسْتَقْبِلُهُمْ في غُرْفَتِها،
وأبي في رِحْلَةِ قَنْصٍ بِالأَدْغالِ.

وفي العامِ التّالي وَضَعَتْ أُمّي طِفْلاً،
وأبي في رِحْلَتِهِ القَنْصِيَّةِ،
صِرْتُ أخاً لِحَفيدِ الأَمْواتِ...!

عادَ الأَبُ عِنْدَ غُروبِ الحُبِّ،
وأَصْبَحَ تِمْثالاً مِنْ طينٍ في الصّالونِ.

دَنَوْتُ.. مَسَحْتُ غُباراً مِنْ شَفَتَيْهِ،
وصِرْتُ، بِجانِبِهِ، تِمْثالاً آخَرْ!

المتهم

فِي المُنْخَفَضاتِ،
رَأَيْتُ ذِئاباً تَنْشُرُ قُمْصاناً،
لا تُهْمَةَ دونَ وُجودِ دَمٍ فَوْقَ القُمْصانِ.

وعِنْدَ العَوْدَةِ قَبْلَ نُزولِ العَتْمَةِ في الأَرْجاءِ،
عَلِمْتُ بِأَنّي المُتَّهَمُ الأَوَّلْ!

في اللَّيْلِ..
سَمِعْتُ الذِّئْبَ يُعاتِبُني،
وِحَلِمْتُ بِيوسُفَ يَصْرُخُ في روحي المَحْموقَةِ:
أَنْتَ - بِلا رَيْبٍ – مَنْ يَرْميني في الجُبِّ!



جزء من عمل الفنان
عبد العزيز لغراز



جزء من عمل الفنان
عبد العزيز لغراز

الفأس

ماذا يَجْري لإِمامِ القَرْيَةِ،
بَعْدَ نُزولِ المِنْبَرِ يُصْبِحُ دَجّالاً،
ورَفيقَتُهُ تَغْدو في اللَّيْلِ مُشَعْوِذَةً!

ويَشاءُ اللهُ فَيَبْعَثُني في قَوْمي،
كُنْتُ وَحيداً؛ دونَ كِتابٍ دونَ حَوارِيٍّ..

يَكْفيني عودُ ثِقابٍ مُنْفَرِدٍ،
كَيْ أَحْرِقَ قَلْبَ الغابَةِ لاسْتِخْراجِ الكَنْزِ..

وتَكْفِي فَأْسٌ واحِدَةٌ،
كَيْ أَكْسِرَ تِمْثالَ الدَّجّالِ أَمامَ اللهْ!

المنطق

قَتْلُ البَشَرِيِّ، لِشاةٍ في عيدٍ، قُرْبانٌ..
قَتْلُ اللَّيْثِ، لِظَبْيِ الغابَةِ، إِجْرامٌ!

المَنْطِقُ، نَفْسُ المَنْطِقِ، يُحْيي قَنّاصينَ..
مُقابِلَ ذَلِكَ، يُفْني سِرْبَ طَرائِدِهِمْ!

ما كانَ لِيَذْبَحَ جَدّي أَكْباشاً،
لا تَكْفي أَوْراقُ الأَشْجارِ لِمَسْحِ دُموعِ الشّاةْ!

لا فَرْقَ: بِتابوتٍ في المَتْحَفِ تَرْقُدُ موفْياءٌ،
وأَنا - البَشَرِيَّ- أَنامُ بِتابوتٍ يُدْعى الواقِعْ!



جزء من عمل الفنان
عبد العزيز لغراز


جزء من عمل الفنان
عبد العزيز لغراز

العطار

هَلْ حَقّاً ماتَ حِمارُ الوَحْشِ،
ومُهْرُ ابْنِ العَطّارِ وبَغْلُ أَبيهِ،
وماتَتْ حِرْباءُ الوادي في أَعْلى عُزْلَتِها؟

مَرَّتْ سَنَةٌ مَرَّتْ سَنَتانِ،
ومَرَّ العُمْرُ كَما لَوْ كانَ حِصاناً تَجْريدِيّاً في دَغْلٍ،
وسَمِعْتُ نُباحَ كِلابٍ في عَقْلي،
وتَوَجَّسَ قَلْبي خَوْفاً مِنْ أَغْصانٍ ما عادَتْ ناياتٍ،
مِنْ أَوْراقِ الأَشْجارِ الصَّفْراءِ وقَدْ صارَتْ فَزّاعاتٍ،
وعَلِمْتُ صَباحاً أَنَّ الغابَةَ ما عادَتْ وَطَني..

وقُبَيْلَ مُغادَرَتي صارَ العَطّارُ زَعيماً روحِيّاً لِقَبيلَتِهِ،
بِإِدارَةِ حِرْباءٍ وحِمارِ الوَحْشِ وبَغْلٍ!

شعر

كتابات إبداعية



سعيد كوبريت

مثل حقيبة

لا تُسافِر مثل حقيبة
واعْبُرِ الجِسْرَ ما بيْن نَبْعٍ ونَخْلَةٍ،
كَأنَّكَ أعْمَى
فالضِّفَّةُ الواحِدَةُ لا تَكْتُبُ سيرَةَ النَّهْرِ
حينَ يُعانِقُ
مَوْتَهُ المالِح.

لا تُسافِر مثل حَقِيبَة،
رُبَّما تَطْفُو خَساراتُكَ كَجُثَّةٍ على وَجْهِ الماءِ،
ورُبَّما تَزِلُّ خُطَاكَ فِي المَكانِ الخَطأ،
وَلَنْ تُسْعِفَكَ المَسَافَات بالمُحَاوَلَةِ،
بَعْدَمَا تُحِسُّ المحطَّاتُ بالمَلَلِ،
فلا شَيْءَ فِي الحُبِّ يَضْمَنُ
وَفَاءَ اللَّيْلِ.



جزء من عمل الفنان
عبد المالك بومليك



جزء من عمل الفنان
عبد المالك بومليك

لا تُسافِر مثل حقيبة بِلا مَوْعِدٍ،
بلا عَتَبٍ،
بِلا ذَاكِرَةٍ،
بلا تَرْتِيبٍ لِمَا يَلْزَمُ المَدَى..
فَقَدْ تَكُونُ كطائِرٍ يَسْقُطُ
وَيَسْقُطُ عَلَى جَنَاحِ الوَقْتِ

وَلَنْ يَتعلَّمَ التَّحْلِيقَ أَبداً.

لا تُسافر مِثْل حقيبة،
غَرِيباً كَمَاءٍ فِي رَمْلِ الصَّحْراءِ،
كَصُبَّارِ الحُزْنِ،
كَتارِيخٍ نَقِيٍّ،
كَنَبِيٍّ،
كَرَقْمٍ عَلَى شَاهِدَةِ قَبْرٍ.
تَمَهَّلْ ...
تَمَهَّلْ فالمَاءُ الَّذِي في قِرْبَتِكَ

لَنْ يَكْفِي طُولَ رِحْلَتِكَ.

تَمَهَّل ...
رُبَّمَا تَكُونُ أَنْتَ الطَّرِيق
وَرُبَّمَا تَصِلُ إِلَيْكَ

تَصِلُ.

ارْتِبَاك

تُرْبِكُنِي البُحَيْرَاتُ
تَسْتَحِمّ فِي المَاء
وَتَظَلّ

عَطْشَى

تُرْبِكُنِي القُبُلات
أُعِدُّ لَها شَفَتَيّ بِنَكْهَةِ النَّارَنْجِ والحَبَق،
فَتَرْكُضُ إلَى ضِفَافٍ

يَابِسَة.

تُرْبِكُنِي سَمْفُونِيَةُ ألْحانٍ عَلَى أَوْتَارِ جَسَدِنا
مِثل عَاصِفَةٍ
فِي بَابِ المَعَابِدِ
تَقْرَعُ الأجْرَاس

حِينَ هُبُوبِهَا.

تُرْبِكُنِي المَرَايا
تَكْنِسُ ذَاكِرَةَ المُحِبِّين


جزء من عمل الفنان
عبد المالك بومليك



جزء من عمل الفنان
عبد المالك بومليك

دُونَ حَنِين.

تُرْبِكُنِي رِسَالَةُ فِرْجِينْيَا وُولْف الآخيرة،
تَمْلأُ جُيُوبَهَا بالحِجَارَةِ
وَتَغُوصُ فِي قَعر

اللاّ طُمأْنِينَة.

تُرْبِكُنِي صَدَاقَةُ المَوْجِ والرَّمْل،
يَعْبُرانِ التُّخُومَ كُلّ لَيْلَة،
دُونَ حَدّ

دُونَ بَوْصَلَة.

تُرْبِكُنِي فَجْوَة خادِعَة بَيْنَ رَغْبَةٍ
وَرَهْبَةٍ
وَغَيْمَةٍ

تَحْتَ سَمَاءٍ شَاتِية.

تُرْبِكُنِي رَقْصَةُ التَّانْغُو
لِعُصْفُورَة شَارِدَةٍ فَوْقَ الأسْلاكِ الكَهْرَبَائِية
تَهْزَأُ مِنْ تَنْهِيدَةِ الرَّصَاصَةِ الأخِيرَة

فِي فَوهَة بُنْدُقِيّة.

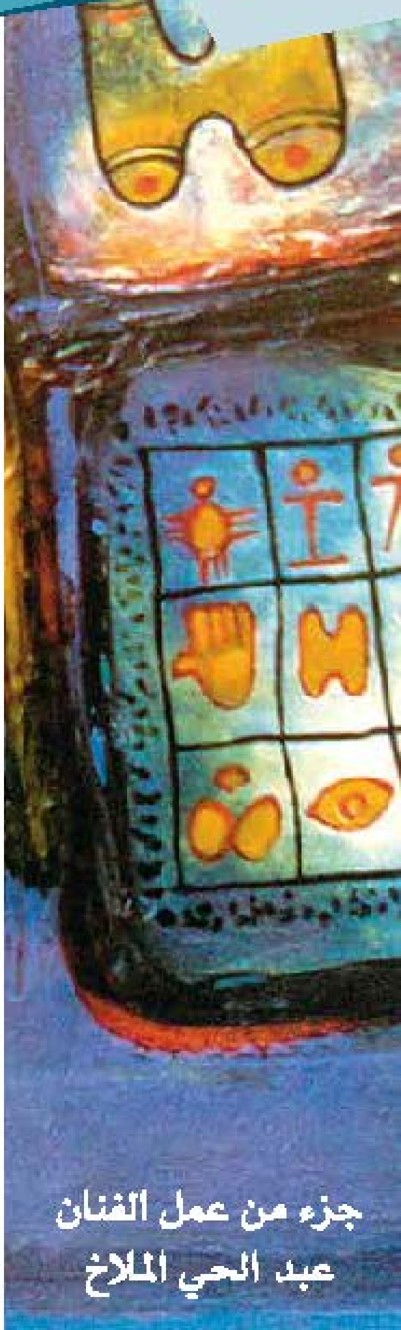


محمد العنَاز

كتابـات إبداعيـة

شعر

شَجَرَةُ الميلاد


جزء من عمل الفنان
عبد الحي الملاخ

(1)

كنت مارا ذات حلم في حديقة فينيقية، وإذا بحفيف يداعب أذني، أن أصعدْ إلى جوفي كي تنعم بالخلود، كأني لم أسمع شيئا، فأمضيت في طريقي لا أنوي على شيء، وإذا بظل شجرة باسقة يراودني عن نفسي، ثم جرني الظل إلى صفصافة شامخة نافرة كأنها فينوس، قيدتني ثم من أوراقها ألقمتني، رويدا رويدا تبرعمتُ، صرت لبلابا أتطاول إلى الأعلى كي أحلق في سماها، وهناك انكتبتُ شهادة ميلادي.

(2)

أيتها الصفصافة التي أسقطتني صريعا
ها أنذا أسلمك كل أسلحتي
وألوح بمنديل أبيض
كي تقوديني إليك
أتخيلني بحارا أحرق سفينته
وآتي إلى موجك شريدا
يتوق إلى أزرقك
يتوق إلى أخضرك
وبين موج وموج
وقفتُ



جزء من عمل الفنان
عبد الحي الملاخ

أدقُّ باب قلبك بريشة
أناجي عروشكِ
وما انحنتْ
وما انطفأتْ
وما تروضتْ
ابتسمتِ، فهوتْ صروح ذكورتي
صرت بلا بوصلة
فأنت المد والجزر
وأنت العاصفة الوديعة
كلما اقتربتُ من جذعك
أمعنتِ في الغياب
ولأني مفلس في الحب كما في الحياة
عدوت كأي خاسر إلى جنتك
كي أشقى سعيدا
قطعت كل الصحاري والمفازات
وها هي أجراسي تبشرني
اتبعْ طريق قلبك
ولا تلتفت إلى الدخان
فمن قلب الغياب ستتدفقُ
قال الندى.
أيتها الصفصافة النابضة في عروقي
أهديك كل ينابيعي
كي أحيا ربيعا
في عينيك
فهل ستسلمينني شهادة ميلادي،
كي أتخلص من منفاي



عبد اللطيف بطل

قْياسْ لَعْمرْ

تْفرْقْتُو كْفُوفْ الْمِيزانْ
الْورْقَة و الْكَصْبَة و الْمُوتْ
تْسرّْبْ منْ الْحَقْ دُخَّانْ
الْغلْطَة غلْطَتْ ساروتْ

فْتحْ لَلْكَصْبَة بِيبانْ
قْلْغاتَه لِيدْ هَلْفُوتْ
تْنجْرَتْ قْلُمْ عَرْيانْ
غْطسْ فْدْواتَه مْكبُوتْ

فَرْخْ مَنْ لَكْلَامْ طْنانْ
وُ مْقَصْ تْبَضْ الْمَسْكُوتْ
دُوكْ الِّي كانو عَدْيانْ
فَالْكَتْبَة وَلَاوْ اخُوتْ



جزء من عمل الفنان
عباس صلادي


جزء من عمل الفنان
عباس صلادي

اينْكِيدُو يَا دَاكْ الْعِمْلاقْ
نَبْغِيكْ تْفسَّرْ الْحلْمَة
نْبشْنَا فَتْرابْ الْعِراقْ
وَ جْبرْنَا السَّرْ فْكلْمَة

كَلْمَة فَالطّينْ وْراقْ
راشْمَة فْلكْتابْ وَحْمَة
هِيَ الْمُوتْ بْلا تَحْقاقْ
فْعاهَا مَا تْطولْ اللَّمَّة

يَا صاحْبِي لاشْ لفْراقْ
وَ حْنَايا بْجُوجْ لَحْمَة
حَارَبْنا الشَّرْ وُ لَحْماقْ
خُوفْبابا و الثّوْرْ النَّقْمَة

فَدْوايَة غْمَسْتِي فْلغْماقْ
و بْصَمْتِي فَلْوَرْقَة وَشْمَة
تْهنَّى الْكُلْبْ منْ الزْواقْ
و تْفكْ الْسَانْ منْ الْعظْمَة

اِنْكِيدُو مالْ نْعاسَكْ طالْ
يا صاحْبِي قْهرْنِي سْكاتكْ
واشْ غِيرْ لْسانَكْ تْقالْ
وَلاّ لكْلامْ تْحدَّاكْ وُ فاتَكْ

يَا صاحْبِي كْتبْنِي ثانِي
و دْفنْ خْيالِي فَسْطوُرْ
شْكُونْ يَضْمَنْ لِي شِيطانِي
مَا يْكَسَّرْ لَمْرايَا وِيثُورْ

خَلِّينِي نْصَيَّدِ لمْعانِي
وُ نْرقَّعْ الجَّاجْ الْمكْسُورْ
خَلِّينِي نَخْلدْ إنْسانِي
مادامْ بْنِيتْ هادْ السُّورْ

دابَتْ شَمْعَتْ گلْگامِشْ
وُ فاضَتْ دْمُوعْ سِبيلَة
نْبتْ الشُّوكْ و طْوالْ الْعِيشْ
صَبْحاتْ الْموتْ بْخِيلَة

طَنْ الْكلْمَة خَف مْنَ الرِّيشْ
تْخطَّى الْفُمْ وُ شعَّلْ فْتِيلَة
قْرعْ طْبُولْ وُ هيَّجْ الْجِيشْ
فَلْكلْمَة قْيُود ذْلِيلَة

سِبيلَة والصَّرْخَة عْليلَة
وَجْهكْ فَلمْرايا فْقدْ صْوابُو
سِبيلاَ و الصَّدْمَة ثْقِيلَة
خْيالكْ فَالْما لوَّتْ شْرابُو


جزء من عمل الفنان
عباس صلادي



جزء من عمل الفنان
عباس صلادي

سِبيلَة يا دِيكْ لهْبيلَة
نُقْصِي منْ اُلكعْكَة خَفَّتْ ريشْ
سِبيلَة فِينْ الْحِيلَة
وُ نَصْبيهَا فَخْ الْگلگامِشْ

أ فِينكْ يا مُولاتْ اللّيلْ
يا اللّي غارتْ منَّكْ الْگمْرَة
لاشْ إيلِيقْ لَعْمُرْ طْوِيلْ
و الرُّوحْ تتْغدَّى منْ جمْرَة.

رِيحْ غْويشَة شادْ الْحِيلْ
فْصلّبْ الْگلْبْ فْصخْرَة
فْسكَّتْ الذْيابْ منْ لغْوِيلْ
و فْفيَّقْ النَّايْ لَلْحَضْرَة.

رَفْرفْ لغْلاَمْ و حْناتْ الْخَيْلْ
للْكوُنْتِيسَّة زينَتْ النَّظْرَة
زَغْرتْ الصَّمْتْ بلْسَانْ طْويلْ
كِي إيدِيرْ الْجُرْحْ تَايَبْرَا

كَلْمَة و حَدَة حبْسَتْ الْهضْرَة
تْخَبَّاتْ الْمُوتْ فجْناحْ الْحَلْمَة
كَرْمُو وزْگاتْ دِيكْ الشَّجْرَة
وُ تْعلْگتْ الرُّوحْ فْكلْمَة.



أنيس الرافعي

كتابــات إبداعيــة

قصة

سيرك الحيوانات المتوهّمة

الرسومات المصاحبة للنصوص من إبداع

الفنّان الأردني محمّد العامري

مونولوج البلشون

[بوبولكيس إيبيس]

لنقل على سبيل التوصيف الأوليّ ، إنّك أسميتها بليلة بلشون القطعان الغامض، كما سوف أفترض أنك مكثت حائرا أشدّ الحيرة أمام الواقعة الغريبة لسقوطي الصاعق والمدوّي في ردهة قاع الدار المفتوحة على المدى، كما هو الشأن في معظم دور المدينة القديمة .

إذ من المرجح أنّك - بعد هبوبك المباغت من فراش نومك الدافئ ، ومعاينتك المتفحّصة لبقع الدم التي تلطّخ ريشي الأبيض عند منطقتي القفا والوشاح ، تحديدا – أنك جزمت بنفوقي الأكيد فور ارتطام جسدي بالأرض .

ما علينا ، لكن قبل أن أوضّح لك حقيقة ما حلّ بي ، دعني أشرح لك بنوع من التفصيل ما حدث بالضبط، على الأخصّ قبل أن تحشرني مغشيا عليّ في ذلك الكيس البلاستيكيّ الضيّق ، الذي كنت على وشك أن تلقي به في مكبّ النفايات ، عندما استعدت وعيي بما يشبه المعجزة ، ثمّ أقلعت عائدا إلى الحياة وإلى رحاب الهواء .

فقد كنت دائرا محوّما في حالق السماء المظلمة على غرار طريقة طيراني المائلة المميّزة وبالغة الأناقة ، التي يحسدني عليها حتى شقيقي غير المزوّر مالك الحزين، لمّا حدّقت عموديًا إلى أسفل ، ناحية ذلك

الحمار..الحمار الواقف في وسط فناء البيت .

رجاء ، لا تضحك عليّ ساخرا من فضلك. نعم ، يا سيدي، أقسم لك . إنّه حمار ينتصب في قلب اللّيل . لا أقصد " حمار اللّيل " ، الذي ربّما يكون قد ألمّ بي، بل أومئ إلى ذلك الحمار أسود اللّون، الحمار الحقيقيّ ، الذي رغبت أن أقف على ظهره ، كي أؤكد بالبيّنة والقرينة الدامغين لحثالة الشامتين من بني جنسي قدرتي الفائقة على النزول من عل مباشرة فوق صهوة مطيّة من غير البقر ، الذي ألفنا تعقّبه .

غير أني – للأسف الشديد- بمجرّد هبوطي المزعوم على سنام الدابّة المعتمة، زلّت رجلاي من على سلك معدنيّ زلق بفعل رذاذ الرطوبة، ثمّ هويت دفعة واحدة إلى برودة البلاط مثل ملاكم من الوزن الثقيل أطاحت به قبضة خطافيّة مداهمة .

رجاء ، لا تضحك مني هازئا لو تكرمت . لقد رأيت طيف البهيمة فحسب. لم أبصر الملاقط قطّ . لم أبصر حبل الغسيل بالمرّة . لم أبصر – البتّة – الملاءة المشكّلة على هيئة حيوان أعجم ، ولا المنشفة المتدلّية مثل ذيل مموّه . رفقا بي و بخجلي ، لا تخبر أيّا كان بهذه الفضيحة..فلا توجد أيّة متعة على الإطلاق في السقوط فوق حمار فارغ !



مونولوج النّمر

[باتيرا بارادِيس]



حتما، إنّ الكثير من راقصي الباليه الكلاسيكيّ القديرين لا يتفطّنون إلى أنهم مسكونون تحت جلودهم، مثل المتلبّسين بالجنّ ، أو المعالجين " الشامانيين" ، ببعض الضّواري والوحوش والجوارح الرهيبة .

فهم يحسبون أنّ حركاتهم التعبيريّة الاستثنائيّة، وأداءاتهم الدراميّة المواكبة لإيقاعات الموسيقى، أو لعنفوان الإيماءات ، أو للمشاهد المسرحة ، هي بشريّة خالصة ، في حين أنها ليست كذلك مطلقا .

ومن هنا، توجّب عليّ- من باب المجاهرة والصدق اللّذين سنرتكن إليهما فيما بيننا من الآن فصاعدا – أن أنهيّ إلى علمك صديقي العزيز أنني استوطنت كيانك صنو مستأجر لشقّة دون إذن مالكها ، وثويت في جسدك نظير مستعير لبدلة دون علم مرتديها، تعيينا منذ احترافك لهذه المهنة، قبل هذا التاريخ بعقد كامل من الزمن والمثابرة والمقاساة .

وهو الحلول الوثيق والاحتلال المستحكم ، الذي جعلني أتماهى مع ظلّك حتّى صرته سمتا وسيمياء. مرأى ومظهرا. صنوا وصفة. وعلامة وقالبا.

صحيح ، أنني كنت نَزرا (*) مرقّطا ببقع ورديّة، لا يتجاوز وزني كيلوغراما واحدا كسائر صغار النّمور وأشبالها، ولذلك لم يدرك وجودي أيّ فرد من كوكبة الجمهور المتحمّس لفنّك العظيم. غير أنّ تضخّم عودي، وتفاقم هيكلي، جعلاني أنكشف ظلّا خافتا منعكسا من حيويّة بدنك لبعض الزمرة من متابعيك حادي البصر و البصيرة ، بينما لا أتجلى لآخرين لسبب وجيه لا يدركه سوى الله .

أخال أنهم توهّموا الأمر مجرّد افتراء للعين الجانحة، أو مؤثرات بصريّة مصاحبة للعروض تبعا لرؤية

إخراجيّة ما بعد حداثية. إذ ليس من المعقول وجود نّمر يتنزّه خياله بسيقان ممشوقة على خلفيّة خشبة مسرح .

لكنّ تواصل انتعاش أطرافي، وجلال قوائمي، ونماء جمجمتي، دفعوني دفعا ، بل مضطرا اضطرار الجائع لأكل الجيفة لافتراس فئة قليلة من الفضوليين، الذين اقتربوا أكثر من اللازم من طلعتك، علّهم لا يذيعون سّرّ الظّلّ الصريح للنّمر الراشد، الذي تفشيه رقصاتك المتفنّنة الرشيقة .

واليوم ، وأنا يتناهى إلى علمي عزمك على تقديم عرض " كوبيليا "(**) الهزليّ، بمرافقة الأوركسترا الضخمة للجوق السيمفونيّ الملكيّ، وبتصميم صانع " الكوريغرافيا " المشهور العبقريّ ذي الشعر المنفوش مثل فزّاعة . وكذا بحضور هذا الحشد الغفير من العائلات، وخاصّة من الأطفال الصغار المحبّين للدكتور " كوبيليوس" ولدميته النشوانة التي تدخل البهجة والنشاط على كافّة أهل القرية ..اليوم ، وأنا أخشى على مصيري حدّ الرعب، وعلى ظّلّي المهدّد في سلامته الوجوديّة ، لا أعدك بأنّ أحدا من الحضور في تلك الأمسيّة سيعود إلى بيته حيّا !

....

(*) الفزر : مؤنثه (الفزرة) ، ابن أو ابنة النّمر من الصغار، ويقال لهما أيضا (الهرماس) و (الهرماسة).

(**) كوبيليا : باليه أوبرالي كلاسيكي مستوحى من قصة شهيرة للكاتب الألمانيّ إرنست هوفمان ، وهو يجسّد حكاية شاب أحبّ دمية كانت تقف كلّ يوم بشرفة منزل لتصوّره أنها فتاة حقيقيّة .

مونولوج الضبع

[هايا إنداي]



محدثكم الكريم ضبع بالذات ، لكن ليس بتاتا بالصفات أو الأفعال . إذ أنني لست من الحيوانات القمّامة العاشقة لتنظيف العالم من الكائنات المتحلّلة ، كما أني لا أقتات مطلقا على الأجياف النافقة أو المنتنة .

يحدث أن أقيم لفترة داخل رحاب هذه المقبرة اليهوديّة المنيفة ، المجاورة لأحراش زاخرة بأشجار متباعدة متوسطة الطول ، غير أني لا أنبش اللّحود الحجريّة مقلقا سكينة الراحلين الأبديّة ، ولا أمصّ العظام البيضاء للموتى كما تفعل الضباعين من أبناء سلالتي الحقيرة .

في غضون الأيام القليلة الماضيّة أخذت أحسّ بعزلة طاغيّة ، على الأخصّ عندما يرخي اللّيل سدوله الثقيلة ، لذلك قرّ عزمي على انجاز جولة استرواحيّة داخل المقبرة ، من أجل البحث عن بعض أندادي ، وتجاذب أطراف الزمجرة العشاريّة(*) معهم .

وبينما أنا ماض في عزمي شاقّا طبقة الغلس السميكة ، لمحت أو ربّما هكذا تراءى لي حينها، عند تخوم أحد القبور منزوعة الشاهدة الصخريّة المستطيلة الفاخرة المحفورة بخط عبريّ مميّز، ثلاثة ضباع عجيبة غريبة ، تحيط أواسطها بأجربة كأجربة الحواة .

أقسم لكم باسم تعاليم جماعة " كوري "(**) ، لقد رمقت ضبعين حدثين ، بلحيتين خفيفتين غير

مكتملتين، أحدهما أرقط و الآخر أغبر . يقعيان في إنصات خاشع لضبع ثالث مخطّط بلحية كثيفة الشعر، كان يضع أمامه كتابا كبير الحجم ، وقدّرت أنّه يتلو منه بعض السطور .

الثلاثة كانوا يتمايلون كالمولعين بفن السماع والمديح ، ويلقون فوق هياكلهم ما يشبه الجلاليب الصوفيّة الفضفاضة المغربيّة ، لكنّ المدهش أنّها كانت بألوان زاهيّة منمنمة، وبأكمام أطول من المعتاد كأكمام المهرّجين في السيرك ، وبغطاء متّصل للرأس له ذؤابة بقرنين كقلنسوة الشيطان .

وعندما كان يختتم كبيرهم تلاوته، يخرج من تحت جلابيته المرفوعة حتّى تبين محارمه المتدلّيّة عودا طويلا في آخره أنبوب خزفيّ نفّاخ ، ثمّ يمدّه لمريديه فيشرعان في التدخين بالتناوب ونفث حلقات الدخان في اتجاه تربة القبر، الذي ظنّنت أنّ ضحكات هستيريّة جذلانة كانت تتصاعد من باطنه المشرّع.

بكلّ أمانة ، وارتعابا من المقامرة بصحتي، لقد خنعت في حرزي خائفا من الاقتراب منهم ، لهول ما عاينت ، وكذا لارتيابي في هويتهم الفعليّة . بل ، خمّنت في هنيهة أن أنصرف فورا إلى حال سبيلي ، مبدلاً الساعة بأفضل منها .

وما أدراني أن يخرج عليّ أحدهم بهراوة غليظة ويحطّم رأسي مثل بطيخة حمراء ناضجة . فربّما كانوا آدميين متنكّرين في هيئة ضباع لغاية في نفس يعقوب ، أو مستضبعين (***) يؤدون طقوسا ماسونيّة بفعل انخراطهم ضمن طائفة أو جماعة سرّيين .

غير أني وقتما شاهدت الضباع الثلاثة تطرح عنها أثوابها ، وتستعيد أجسامها المائلة ذات المشية العرجاء العوجاء، والظهر المحدودب ، والآذان الكبيرة ، تجاسرت ودنوت منهم ملقيا من فكّي حفحفة محيية .

ولمّا أضحيت على كثب منهم ، لمحت وسط القبر المفتوح ضبعة كريهة الرائحة، تستلقي على ظهرها وسط القبر المفتوح مدنّس الجثمان، وهي تخرج من عقيرتها قهقهات ماجنة، كما لو كانت عاهرة رخيصة في ملهى ليليّ بائس.

عندها ، رفعنا نحن الثلاثة قوائمنا الخلفيّة ، ثمّ تبوّلنا عليها دفعة واحدة في رشرشات مستقيمة طويلة ساخنة !

....

(*) الزمجرة العشاريّة : يقال لدى الخبراء إنّ الضباع تصدر عشرة أصوات للتواصل مع عشيرتها ، منها الخشارم والخفخفة و النوف والقشاع و العشير ...الخ

(**) جماعة " كوري" : من شعب " البامبارا " في مالي ، يعتقدون أنّهم يصبحون ضباعا بتقليد سلوك الحيوانات من خلال ارتداء الأقنعة الحيوانيّة وتمثيل الأدوار .

(***) المستضبع : لفظ مستحدث مماثل للمستذئب ، وهو الضبع المتنكّر في هيئة بشريّة حسب بعض الأساطير الإفريقيّة.

مونولوج الهرّ

[فيليس كاتوس]



بدأ كلّ شيء بوصول ذلك الفقيه اللّعين المحتال إلى عتبة المنزل الخارجيّة ، وإقدامه على التربيت بضربات خفيفة ليّنة، بواسطة كفه اليمنى المشؤومة المضمّخة برائحة المسك الرخيص ، على قنّة رأسي .

ولمّا صار في الداخل ، قلب لواحظه كالمأخوذ، ثمّ طفق يرشّ ذات اليمين واليسار ، أمام الأنظار المبهوتة لأصحاب البيت الطيّبين، السادرين في انبهار اللايقين ، حفنات صغيرة من حبيبات الملح، ناحية زوايا الغرف وأركانها البعيدة ، كان يحرص على سحبها بشكل غير محسوس من جيوب جلابيته " البزيوية " الفاخرة المنسوجة من الحرير الحرّ التي كان يدسّ بداخلها قامته القصيرة والسمينة كدوّامة المرصاع (*) .

وفي غضون هذا الطقس الخرافيّ الذي يؤدى- حسب تلفيقاته – لتحيّة " مالكي" المكان و " أسياده " المقدّسين تحيّة تليق بمقامهم السّامي، سقطت في عيني- سهوا- بعض شواظ الملح اللاهبة ، موشكة أن تضرّ ضررا شديدا بيؤبؤي الأخّاذين ، اللذين سمعت بأنّ محاربي جماعة " النينجا " المقاتلين استخدموا فتحتيهما في سالف الأوان لمعرفة حساب المواقيت ، فكان ذلك إيذانا بضرورة ابتعادي الفوريّ عن المكان .

وبعد مرور حوالي ساعة من الزمن ، قضيتها في نهب بعض أطعمة المطبخ ، مستغلاّ انشغال ربّة الدار الحاجة خديجة السعيديّة بخزعبلات وأباطيل ذلك المأفون ، انكفأت آيبا إلى الداخل ، وبنيّتي الصعود عبر السلالم إلى سطح البيت، بغرض ممارسة هوايتي الأثيرة في اصطياد ما تيّسر من الفئران .

وبينما أنا أرتقي الأدراج بتؤدة مثل أصابع ماهرة على لوحة مفاتيح بيانو ، مستعينا بجسمي المرن

وخطواتي الرشيقة ، فإذا باليد اليسرى للفقيه الخنّاس تمسك بي من رقبتي بإبرام ، ثمّ ترفعني إلى أعلى بتلك الكيفية المقيتة المهينة، التي يسمّيها بعض الخبراء البيطريين بـ "حمّالة دييغو أرماندو مارادونا " .

وعلى ما يبدو ، لأنّ عدو الله الأرعن ليس أرجنتينيّا وإنّما مغربيّا قحّا ، كما أنّه لا يتقن هذه الكيفية في المسك على حقها وطريقتها الصائبين ، فقد التقط هيكلي بعنف إلى الأمام عوض الوراء حتّى ناهز عمودي الفقري الانكسار ، كما ضغط بذراع و باطن منكبه القاسيين على عنقي ، تاركا ساقي الخلفيتين تنحدران من دون دعم كاف على شاكلة عملية انتحار فاشلة من أعلى بناية شاهقة .

في تلك الأثناء ، ابتغيت بقصارى خفتي وحرقتي أن أفلت من الملزمة الوكيدة للإبط الثابتة والذراع المتحرّكة ، كي أخمش ظهره أو أقمش وجهه ذو لحية الشيطان بمخالبي الحادّة ، بيد أنّ محاولاتي باءت بالتثبيط .

لأجدني بعد ذلك في جوف سلّة مصنوعة من ألياف القصب ، يتحلّق حولي أصحاب البيت المساكين ، بينما الفقيه الخسيس وسطهم يتلمّس ويتحسّس كافّة أطراف جسمي بأصابعه المقزّزة ، وهو يقرأ على جبهتي المتعرّقة رقية من رقيات الأبالسة بألفاظ غير مفهومة وأدعية حوشيّة ، مستعينا بتمائم وخرز ملتبسة الأشكال مجهولة الأدوار ، وخاتما كلّ دور بنفثات ثعبانيّة على فروي الناعم من بصاقه الطافح بالزبد .

ثمّ ما لبث أن أخرجني من السلّة ، وراح يستحضر اسم جنّيّ غامض الاسم أثناء قراءة الرقية ، آمرا إيّاه بالخروج فورا مني وإلاّ سيبرحه ضربا . وهو ما كان فعلا ، إذ جعل يسوطني كالبعير بقضيب خشبيّ رقيق ، حتّى اشتد ألمي ولم يعد يحتمل .

أدركت أن لا مفرّ من فخ هذه الورطة العصيبة التي لم أقرأ حسابها ، فأخذت أموء وأخرخر وأكركر وأهسهس وأهدر وأهرهر وأشخر من خطمي وبطني ومؤخرتي بأصوات مفزعة ، متظاهرا بسعار المسّ، مثلما لو كنت في تنازع رهيب مع كائنات تحتيّة أو علويّة تسعى لأن تختطف روحي .

ووقتما أيقنت أنّ الملتفّين حولي طوّقهم الارتياع المرعد للقلوب والمشوّك للحوم ، أتيت – وليسامحني الله – أمورا رجيمة لا قبل لذاتي بها ، وحملت نفسي حملا إلى حواف الجنون والهذيان المطلقين.

إذ جعلت أظافري تزداد طولا . كما شرعت أطفر من مكاني كالنابض، و أخبط نفسي كيفما اتفق عل الأرضية و الأثاث و السقف والثّريّا والتلفاز و فترينة الأواني الزجاجيّة ، أو على الباب المخضوض حتّى كدت أن أخلعه ، ذارّا دماء جمجمتي المجروحة على جميع طلاءات الجدران وملابس الحاضرين .

غامت الرؤية في عينيّ شأن ما يقع للمتلبّسين بـ " المسلمين " ، وأنا أسمع في غيبوبتي المؤقتة الحقيقيّة انسحاب الجمع من الغرفة وهم يردّدون بأصوات عالية خليطا متداخلا من الفاتحة واللّطيف والمعوّذات ، وحينما فتحتهما لمحت أمام ناظري زوجي البلغة (**) الجلديّة الفاسيّة ، التي خلّفها الفقيه من ورائه وهو يهرب كأحد صراصير المجاري المذعورة !

....

(*) المرصاع : المقصود بها لعبة الحذروف .

(**) البلغة : نعل تقليديّ مغربي يصنع من الجلد مقدمته حادّة (البلغة الفاسيّة)، أو محدودبة (البلغة الأمازيغيّة).

الضفدع مونولوج

[رانيداي]



من دون شك ، جميعكم – على الأقلّ ممن مرّوا ذات يوم على مقاعد الدراسة الابتدائيّة – على علم نسبيّ بأنّ الحبل الشوكيّ أو النخاع هو بنية طوليّة ، هشّة أنبوبيّة الشكل . تبدأ عند نهاية جذع الدماغ ، ثمّ تستمرّ إلى الأسفل حتّى ختام الشريط الحدوديّ للعمود الفقريّ، تقريبا على كثب من عظمة عجب الذنب .

ويتشكّل الحبل الشوكيّ من شبكة هائلة من الأعصاب الفقاريّة ، التي تحمل مثل ساعي بريد مواظب يكره التأخير الرسائل الواردة والصادرة بين الدماغ وبقيّة الجسم . كما أنّه مركز رئيسيّ لكافّة ردود الفعل ، التي يطلق عليها " المنعكسات " .

دعوني أخبركم دون لفّ ولا دوران بأنّ هذا الحبل الشوكيّ هو لي شخصيّا، وقد غرز فيه مع سبق الإصرار والتعمّد أحد الأولاد الصغار دبوسا معدنيّا حادّا ، بعد أن أمره أستاذه لمادّة العلوم الطبيعيّة بتخريب وتجويف نخاعي، كي يمنع عني السيّالة العصبيّة الحاجبة للألم ، تمهيدا لتخديري بالكامل ، ثمّ فيما بعد لتشريحي أمام حشد من التلاميذ المتحمّسين المولعين حدّ الشغف بـ" الأنتروبوتومي" (*) .

هؤلاء التلاميذ ذاتهم ، الذين ألقت بي المقادير الغاشمة بين أيديهم ، يمكن عدّهم الأعضاء الجدد لنادي "

الأنثروبوفاجيا" (**) المقنّعة . يستهلّون مسارهم الدمويّ على شكل وليمة طوطميّة قوامها علجوم نقّاق مسكين وأعزل مثلي ، ثمّ يتحوّلون فيما بعد لأشباههم كي يمارسوا عليها شتّى أنواع الافتراسيّة ومختلف أصناف الالتهاميّة .

لحسن الحظّ أو ربّما لسوئه ، أنني تيقّظت ، فيما يشبه وقوف رضى الوالدين بجانبك في بليّة شديدة ، إلى المصيبة المستنكرة التي هي على وشك الوقوع، فاستطعت الهرب واثبا من نافذة المختبر المفتوحة على مصراعيها .

وبمجرّد ما صرت حرّا طليقا في أفياء أحد حقول قصب السكر المجاورة ، متأهّبا للرسوّ قرب بركة ماء صغيرة ، حتّى شعرت لأوّل مرّة في حياتي بأنّ كلا من سيقاني الخلفيّة و الأماميّة الطويلة الممشوقة مثل سيقان لاعبي رياضة القفز بعصا الزّانة قد تخلّت وأعرضت عني، وكذا بأنّ أصابعها المترابطة بأغشيّة رقيقة انقطعت منفصلة كتيّار كهربائيّ عن هذي السيقان .

بغتة ، غدت محاولاتي اليائسة لتسلّق واحدة من النجيلات الملتويّة مجرّد حركات تخبطيّة خرقاء ، تفتقد لأدنى تنسيق أو تحكّم ، وسرعان ما نكصت على ظهري نظير كيس قمح سقط من شاحنة منطلقة .

وبعد أن انقلبت مجددا على بطني بصعوبة عسيرة، رغبت أن أوجّه أمرا لأرجلي، فوجدت أنّ رقبتي هي المستجيبة .أصدع بأمر آخر إلى لساني ، فأكتشف رضوخ عضلات وجهي ، كما لو أنّ جسمي جهاز إلكترونيّ أصابه في جميع أنحائه فيروس متلف .

بل ، الأنكى من هذا جعلت أحسّ في دخيلتي بأنني مفصول عن بدني. لم أعد آنس إلى كونه ملائما لي ، أو أنّه في ملكيتي. الدبوس المعدنيّ الحادّ البغيض سلب كلّ يقيني بأطرافي . أطرافي التي تنازلت عني صنو رضيع وضعوه في قفّة على عتبة بيت مجهول. أطرافي التي لم يعد بمستطاعها رؤية نفسها . أطرافي العمياء التي لن تقوى بعد هذا على تتبّع بقيّة بدني .



شيء ما تمّ تضليله بكياني ، نسيانه مني ، تعطيله فيّ ، فقده بداخلي ، وافتراقه عني . ألمي مختف ولا وجود لأثر له ، لأثر مؤلم وملموس بمقدوره أن ينتج أنينا أو تأوّها ذا بال، غير أنّ اليمين واليسار زالا نهائيّا من إدراكاتي الشعوريّة . انطفأ الحقلان النصفيان الأيسر والأيمن من جسمي مثل مصباحين في غرفة ، في غرفة جسمي الكفيف ، واستحال المضيّ إلى الأمام زحفا على بطني على شاكلة يرقة يسروع(***) هو سبيلي الوحيد للتحرّك ، بحثا عن خلاص مرتقب .

ألمي مختف ولا وجود لأثر له ، غير أني مصرّ على الوصول بأيّ ثمن إلى طاولة مشرحة المختبر ، بأيّ ثمن كي يستتمّوا عملية ثقب نخاعي الشوكيّ حتّى النهاية !

....

(*) الأنتروبوتومي : علم تشريح الأنسجة العضليّة.

(**) الأنثروبوفاجيا : أكل لحوم البشر . وهو واحد من قائمة الاضطرابات النفسيّة القهريّة المرتبطة بالأكل من قبيل: أكل الشعر (التريكوفاجيا) ، و أكل الزجاج (الهيالوفاجيا) ، وشرب البول (اليوروفاجيا) ، وأكل التراب (الجيوفاجي) ، و أكل لحم النفس (الأوتوساركوفاجي) ، وأكل البراز (الكوبروفاجيا) ، و أكل لحم الميت (النيكروفاجيا) .

(***) اليسروع : المرحلة الثانيّة من حياة الفراشة .

قصة قصيرة

كتابـات إبداعيـة

شوك المعنى



جمال بوطيب

لم تكن تعرف بغير اسم (الفقيرة مغنية) بين نساء القرية ورجالها، لا ترى إلا متوجهة إلى عرس أو مأتم أو عائدة منه، وحدها او برفقة واحدة من الفقيرات اللواتي يشكلن معها جوقة يستدعيها أهل قرية(الزكوي) لجلسات الذكر وحلقات التصلية...الفقيرة مغنية او الحاجة مغنية...بركتها يرجوها الكبير والصغير ،والمستغني وذو الكفاف ،وحولها تتحلق النساء في المناسبات وهي توزع عليهن «بركتها» : تمرة قد قبلتها، او قطعة سكر نفخت فيها، أو «بعض خبز» فيه بعض لحم من صحن الوليمة بعد ان ضربت به ظاهر كفها مرتين او اكثر...كل هذا مقابل دريهمات ينفحنها النساء بها لتعود الواحدة منهن إلى بيتها مسرورة تحمل بركة الحاجة مغنية إلى زوجها او أبنائها ،ف في كأس الشاي الذي تمت تحليته بقطعة سكر البركة أو الحليب الذي غطست فيه التمرة، او قطعة الخبز التي تكفي لواحد فيتقاسمها النفر ويحس بالشبع، في كل هذا من خير كثير يبدأ من عريس في الطريق، إلى نجاح وشيك، إلى حمل محقق الى ترقية مرتقبة، إلى ما لا يعرفه إلا الله، ولا تحدسه إلا الحاجة مغنية ولا يكون إلا بعضا من أمل في أمنية المتمني المترقب اللهفان إلى ما يستشرفه..

ويشهد أهل القرية انه كل من مسته بركة الحاجة مغنية ناله رضا كبير وفوز لا فوز بعده...

وحدها (علو) استطاعت ان تكشف بعض من أسرار عيني الحاجة مغنية، وهي ترافقها أكثر من مرة في طريق العودة من مناسبات القرية التي لا تنتهي...

- ما بالك تصرين ان تعود دائما الى حينا مرورا ب(دور النصارى)؟

لم تجبه الفقيرة مغنية عن سؤالها، بل انعطفت بها الى حديث اخر:

- ديور النصارى هذه...كان لا أحد يسكنها غير النصارى...قبل أن تستقل البلاد ويستولي على الدور من حالفه الحظ وسبق اليها اغتصابا يوم غادرها النصارى غسقا....ديور النصارى انا التي اذكر كيف كانت...كلها ورد وزهور وخضرة وسواقي ،وأناقة وبهاء نساء روميات شهب و...

قالت علو:

- ورجال روم شهب...

اعترضت الحاجة مغنية بعصبية غير مفهومة:

- لا جمال الا في العرب من الرجال...دعينا من الكلام الفارغ...أنا احدثك عن ما لا يصفه إلا من رآه،

ودون ان يطلب اليها أحد أن تواصل في ما يشبه الاعتراف، استطردت:

- كان عهد وصل وانقضى..
- أي عهد؟
- عهد الشريف الدرقاوي...
- الفقير الدرقاوي؟
- نعم
- ما به؟
- الذي بي؟
- وما بك؟
- الذي ترتعش الذات لذكر اسمه، وتنط العينان لرؤية محياه.. وبه يصفو الكدر...ويوم غادرت زاويته وانتبست الى زاوية أخرى مرضت ولم أشف حتى اللحظة...

صمتت قليلا ودندت:

- سيدي يامولاي...ياشيخي يامولاي...خليني نرابط

سيدي يامولاي شيخي يامولاي...عمري ما نفالط

ثم قطعت دندنتها وقالت:

- سخط اهل درقاوة لا يؤتمن...حفظنا الله من غضبهم..
- وسخط (الفقيرات) ايضا يحكم قبضته على من تبعنه، علقت (علو) في ما يشبه الاعتراض.
- كان زواجا بعد زواج...الرجل الوحيد الذي اكتشفت أنني أحببته هو...الرجل الوحيد الذي تمنيت ان اتزوجه هو...الرجل الوحيد الذي يمكنه لأجل ان اتخلى عن الفقيرات وحالهن والمناسبات ولغطها.. والبركات ونفحاتها...هو...

هو الوحيد الذي من أجله أمكث في البيت وامتهن انتظاره...

وله انجب ومنه أنجب ولأهله لن أتوقف عن الانجاب...

سألت (علو):وهو

- الله اعلم بحاله...بكى يوم غادرت زاويته...وهزل وأصابه سقم...عن متاعه تخلى ...وحين أسأله يخفي عني كل وجع، وتعلو وجهه ابتسامة الذي لا يريد ان يبدو ضعيفا أمامي ، لذلك كلما حدثته كنت أقول له : يا لروعتك.. انت أقوى..

همست بصوت مسموع:

- فعلا هو الأقوى

- وما منعك من الزواج به؟

- جاءني ذات صيف وكنت قد ضيعت الألبان كلها

- لم أفهم

- انا ايضا لا أفهم...حالة وجد تجرني اليه...قد تجعلني أطرق محرابه غسقا ونزقا، لا أفكر في ناظر ذي حذق ولا في حاذق ذي علق، تسوقني خطاي اليه في مغامرة بلا عقل...أو أدعوه الى محرابي حين يترك عقله في محرابه ويأتيني طوعا، نقتسم الاشياء والأوقات والبركة وكلاما حلوا لا يمج..

- وأين بركة الحاجة مغنية؟

- هو البركة، ولأجله احيا وهو قال لي ذات صيام: - ألفتك يا مغنية...وقتها اعترفت له أنني أحيا ببركته.

وكتبت الفقيرة مغنية في مذكرة هاتفها الذكي:

واليوم وقد انقضت اعوام عن صيف العام الخامس عشر من قرن ميلادي رتيب...تركت فيه الأهل والزوج والأبناء وسكنت في روحه... اعترف بأني وأنا في زاويتي الجديدة استرق اللحظات لأعود اليه...فعشق درقاوة لا يقاوم...وعهدهم لا يخان...وما من زعم كمن جرب،

اتعرفين لماذا يا علو؟

- لا..

- لانهم يميلون على رجل المعشوق يقبلونها قبل يده...ولأنهم يجعلونه يقسم ألا فكاك...

هجست (علو): حمدا لله ان زاويتنا زاوية نساء.



حسن عبد الموجود

الخنزيـر

أدونيس يعود إلى «القصـر»

جدي قفز في النيل بملابسه حينما لمسه خنزير، أما أنا فأكلت لحمه.

أخيرًا أكلته، أخيرًا حققت حلمي بتذوقه، ابتلاعه، قطعة بعد قطعة، بتجرُّع عصارة دهنه القوية الساخنة في جوفي، جرعة بعد جرعة. أكلته ولم أشعر بالذنب، أكلته دون أن أفكر في دودة تسري من لحمه إلى جوفي وتصيبني بمرض نادر وخطير، أكلته دون أن أفكر في جيراني إذا عرفوا، أكلته دون أن أفكر أنهم قد يجتنبونني لأيام، وربما شهور، ويسخرون مني، ويرفضون أن يزوجوني بناتهم - يومًا ما - لأنهم يعلمون أنني سأتحول ببطء إلى شخص مخنث لن يغار على زوجته إذا لمسها رجل آخر أمامه.

لم يسمح أهل قريتنا بوجود الخنازير. اعتبروها نجاسة، ومنعوا المسيحيين من اقتنائها. كان على المسيحي إذا رغب في أكل لحم خنزير أن يحضره مذبوحًا من قرية «القصر». كان مسموحًا لهم فقط بطبخها لا تربيتها، وحين تهبُّ رائحة شوربة الخنزير، تُصدِر معدتي أصوات حُبٍّ متلاحقة، وأفكر للمرة الألف أن أغافل أمي، وأهرب من البيت، لأطرق باب الجيران، وأطلب قطعة لحم خنزير كما حلمتُ لسنوات، بينما تعبس أمي، ويعبس الجيران. تصيح امرأة بتأفف: «قرف»، ويجاوبها زوجها بتأفف أكبر: «ادبحي فرخة تغطي على ريحة الخنزير. الله يلعنهم»، وحين أنظر حولي في حيواناتنا، أتخيل أنها تتحدث بنفس الطريقة في أفلام الكارتون. يقول أرنب لأبنائه: «لماذا يحبون في هذا البيت لحومنا نحن فقط؟!» وتقول دجاجة لأخواتها: «يا ليتني أسكن في عشة أسرة مسيحية»، وتصيح بطة: «الخنازير إخوتي. خذوني لأعيش معها»، وتقول سحلية وعيناها تبرقان في الشمس: «لا تنظر لي.. سأغلق باب الجنة بمفتاحي في وجه الخنازير».

ويحدث أحيانًا أن يحاول أحد المسيحيين التحايل على الأمر. عاد جارنا «ظريف» بعد منتصف الليل - ذات يوم - من المركز، وهو يحمل - على رأسه - قفصًا ضخمًا مغطى بملاءة. كانت عودته في هذا التوقيت

غير عادية ومريبة. وجهه متشنج، وخطوته متثاقلة. ثم انفتح باب بيت، وتبعه باب آخر وثالث، وخرج الجيران، وسألوه عما يحمله، وتلعثم، وكلمة من هنا وكلمة من هناك، وأصرّوا على إنزال القفص ليروا ما فيه. لم تكن بضع بطّات كما قال، بل خنزير أسود، مكتمل النمو. ربما في عمر ستة شهور، لكنه يبدو أكبر. بالكاد تبيَّنوه في الإضاءة الشاحبة، جلده في سواد الخروب. حاولتُ رؤية عينيه ولم أستطع، وخفق قلبي الصغير بتوتر خوفًا عليه، وعلى عمِّ ظريف. اتخذوا القرار. طلبوا من ظريف أن يعود به من حيث جاء، وإلا ألقوه في المصرف، لكن ظريف لم يصدقهم طبعًا، فهو يعرف أنهم لن يلمسوه مهما حدث، ولو فتح القفص حالًا، وأطلق الخنزير لفرُّوا إلى بيوتهم. على أية حال استدار ظريف عائدًا من حيث أتى، بينما أطلّت زوجته دميانة بوجه إلهة غاضبة - في تلك اللحظة - بثوبها الأسود من خلف باب بيتهما، لكنها لم تنطق.

أحبُّ ظريف، وأحبُّ دميانة، وأحبُّ ابنتهما مها، وأحب بيتهم، ولوحاتهم الجميلة المعلَّقة على الحوائط اللبنية. لم تكن موضوعة في أطر، بل تُركت كما اتفق، كل واحدة معلقة بدوبارة في مسمار صدئ أو وتد خشبي صغير مدفوس في لحم الطوبة الخضراء، وهي قديمة - على ما يبدو - لدرجة أن الزيت أكل أطرافها. «العدرا مريم» - في إحدى اللوحات - لا تستقر على الأرض، وتبدو كما لو أنها ترتفع إلى السماء، ويفيض كفاها بالنور. بينما تجمعها ثلاث لوحات أخرى مع عيسى. لاحظت فروقًا طفيفة بين وجوهها الثلاثة في الصور، لكنني تغاضيت عنها، وفكَّرت في تلك الإضاءة الخافتة الجميلة التي تنطلق من وجهها على الدوام، وأحببتُ كذلك صورة لها مع عيسى ويوسف النجار وحماره، لكن صورتي المفضلة كانت للقديس مارجرجس وهو يقتل التنِّين بينما إحدى الأميرات الجميلات تطل على المشهد من بعيد. كان المسجد لا يحوي سوى لوحات الخط الكوفي، وكنت أتتبَّع الحروف في انعطافاتها الصارمة، وأتخيل أنني أدخل متاهة، لكن بعد فترة شعرت بالملل، أما هذه الصور فقد منحتني حياة أخرى عشتها مع نفسي. وبدأت أسأل عن مريم وعيسى والنجار ورحلتهم المقدسة إلى مصر، ومعجزات المسيح، وكان ظريف يحكي لي باستفاضة، بينما تطلب منه دميانة بصرامة أن يكف عن الحكي، فألكز بدوري مها لتطلب منها أن تكف عن مقاطعته. تخشى دميانة - على ما يبدو - أن يصل الكلام إلى أبي وأمي وأعمامي. تسمح أمي لي باللعب مع مها، لمدة نصف الساعة بالكاد، وإذا غبت مدة أطول تأتي لتطرق باب بيتهم الخشبي بحجر تلقفه من الأرض، وتجرني من شعري إلى البيت، وتحايلت على الأمر بالكذب، إذ أخبرها أنني سأذهب إلى جدتي، أو أخوالي في الطرف الآخر من البلدة، ولأنها تراقبني من سطح بيتنا، أقطع الشارع إلى نهايته، ثم أتوقف في الشمس فترة حتى أخمن أنها تعبت من الوقفة ومن اللظى، وعادت إلى الداخل فأجري باتجاه بيت ظريف الملاصق لبيتنا، وأطرقه طرقًا خفيفًا فتفتح مها. كانت رقيقة. في رقة فراشة، ونظيفة على الدوام، تمشِّط شعرها بزيت ماركة «أملا». أحببت رائحته المميزة، وفهمت أنه ما يمنحها رائحتها على الدوام، في وقت كانت بنات عائلاتنا تمشطن شعورهن بالجاز، حتى إنهن كن لا يقربن النار إلا بعد أن تجف رؤوسهن. وتخيلتهن دومًا أعواد كبريت تنتظر الإشعال.

دميانة تحبُّني، لكنها سيدة صارمة، تعرف حدود العالم حولها، وتعرف أن مصير أسرتها معلّق على خطأ. إنها لم ترني سوى هذا الطفل الذي حملته بمجرد ولادته، حتى إن أمي كانت تتركني معها لو أرادت أن

تحصل على قيلولة، مع رضعة تجهزها من اللبن واليNسون. تطلب منها بخشونة ألا ترضعني من ثديها مهما حدث. لا أعرف كيف عاملتني، لكنني أصدقها حين تقول لي: إنها اعتبرتني مثل مها. كان يفصلني عن ابنتها شهر واحد، ووضعتني دومًا إلى جوارها في فراش واحد، وكان يطيب لها أن تذكر أن أصوات بكائنا وضحكنا وضراطنا تتداخل أحيانًا، لدرجة أنها لم تميز على وجه الدقة بيننا، ثم إنها أحبّتني كما تحب ابنتها، حتى إنها كانت تطرق بابنا لتسأل أمي إن كانت تريد النوم الآن، وأمي تشعر بالقلق لا الغيرة أحيانًا من ذلك الاهتمام. نعم.. لا تغار منها، فجزء منها يخبرها بأن دميانة إنسانة نقية، لكنها في أحلامها وأحلام يقظتها تستيقظ على هروب دميانة وظريف بي من القرية، وربما من العالم إلى عالم آخر صنعته أمي في خيالها. تقف فزعة وتجري إلى بيت دميانة وتطرقه وتطمئنها رائحة العدس أو القلقاس أو البِصارة أو رائحة السمك المقلي إلى أن كل شيء عادي. تحملني وتهدأ قليلًا. دميانة تراني ابنها، وأخًا لابنتها، وأنا أراها أمي، وأم حبيبتي، لكنني - على الرغم من هذا - أبقيت مشاعري دفينة تحت جلدي طوال الوقت، مكتفيًا بانتزاع إعجاب مها بطريقتي في الحكي. صحيح أنني نسبتُ جزءًا من قصص جدتي إلى نفسي، لكنني أجدتُ فعلًا ارتجال حكايات. وسط الحكي أتوقف - أحيانًا - وأطلب منها أن تتحدث هي، أن تقول شيئًا، أي شيء، أن تفتح فمها وكفى، حتى ولو لتدلي برأيها في أحد دروسنا، أو لتصف كائنات أحلامها وكوابيسها، فأنا أعرف، وهي تعرف، أنني لن أسمع ما تقوله، وبمجرد أن تبدأ.. أتمعن في وجهها، وحركة أسنانها ولسانها وشفتيها، طريقة نطقها، وضحكها.

ثم - ذات يوم - عرضت عليّ كنزها الصغير..

استأذنتْ أمها أن تصحبني إلى السطح، فأذنتْ لها. هناك أرتني مجموعة من الكتب المكتنزة، ولوهلة تخيلتُ أنها كتب المدرسة، وكدت أقول لها إنني أكره المدرسة، إذ نضطر - أنا وهي - إلى التعامل برسمية أمام بقية الطلاب والمدرسين، مع أن كثيرين منهم يعلمون - بالذات أبناء جيراننا - بعلاقة الصداقة بيننا، وربما يفكرون في أن علاقة أخرى تربطنا، علاقة مكللة بالقبلات السرية ولحم الخنزير، لدرجة أنهم يفتشون شطائري - أحيانًا - ليروا إن كانت محشوّة بشرائح «المرتديلا». صاح فيَّ أحدهم - ذات صباح بارد - ضاحكًا وهو يغمز: «بتعمل ايه يا نِمس مع النصرانية؟!» لكنني سددتُ إليه لكمة ثبّتت الغمزة في وضعها لأسبوع على الأقل، ثم إنني لا أكترث حين يجرِّب فيَّ أحدهم اللعبة المفضلة في قريتنا، وهي أن يضع علامة - أي علامة - على الرأس. حصاة صغيرة، نواة، عقب سيجارة، ثم يصيح ليغيظني: «اللي عليه إشارة خدّام النصارى»، وأحيانًا كي أبعد عن أذهانهم صورة صديق النصارى - من يأكل أكلهم، ويمسح وجهه ويديه في مناشفهم - أشاركهم في غاراتهم على كنيسة صغيرة في قرية مجاورة، ننتظر انفجار جرس الكنيسة بصوته المميز، ليملأنا بكثير من الإثارة، ونعتبر أن اللحظة قد حانت، فنمطر بابها بالأحجار، ثم نعود مسرعين إلى قريتنا. وفي موسم الأمطار أقف معهم، بينما يدعون الله بالخير لهم والبلاء للنصارى، لكني أفتح فمي وأُغلقه بدون أن أتحدث محاذرًا أن يروني، وحينما ينظر لي أحدهم بشك أبالغ في صياحي، بينما أفتح ذراعي لاستقبال زخّات المطر: «نطّري عنب وتين على بيوت المسلمين، نطّري حجارة حجارة على بيوت النصارى»، لكني - بالطبع - أحرصُ على ألا تشاهدني مها في ذلك الوضع أبدًا.

لم أقبل منهم أي تلميح سيئ عنها، وكنت أفكر فيها قبل نومي، إذ يطمئنني وجهها، فقد اعتبرتها جنيَّتي الجميلة. قالت جدتي لي لو أحبتني جنية فقد تتحدَّى عائلتها وتصحبني معها إلى سابع أرض، لم تحاول إخافتي وهي تكرر سرد هذه القصة الخيالية أمامي، لكنها تلوح بإصبعها محذرة حين آتي على سيرة مها، فما الفارق بين إنسية وجنية إن كنت سأضيع في جميع الحالات؟! بإمكانك أن ترى كيف يتحوَّلُ وجه جدتي وكل هذه الوجوه الشبيهة الطيِّبة - ذات الوشوم الخضراء - إلى وجوه غيلان، حينما يعرف أصحابها بوجود علاقة بين أحد أبنائهم ومسيحية.

لم يكن كنز مها كتبًا مدرسية، وإنما مجلدات قديمة ذات أغلفة متآكلة بها كثير من القصص الخرافية، ورسومات بالأسود. ظل هذا اللون - لفترة طويلة - يسيطر على خيالي. امتلأت أحلام يقظتي بكثير من القصص غير الملونة، كأن أطير على ظهور طيور ضخمة مرسومة بقلم أسود، وأقتل تخطيطات لتنانين ووحوش. قلبت كتب مها صفحة صفحة، وقرأت سطورًا منها، وشعرت أنني أتذوق عسلًا، ثم فكرت أن أطلب منها السماح لي باستعارتها، لكنَّ ظريف انضم إلينا وهو يحمل مجموعة من ألواح خشب الأبلكاش، وسنده على السور القصير، وسلم عليَّ وقبَّل ابنته، فشعرت بطعم قبلته على وجنتها. تخيلت أنني أقبلها كذلك، على الوجنة ذاتها، في نفس المنطقة البضة البريئة والمذهلة والمتشرِّبة لونًا ورديًّا على الدوام، كأن ذلك الخد يمتح من سائل وردي يملأ قلبها. لم يكن ظريف قادرًا على حكي أكثر مما سمعه من جداته في «القصر». اختار النجارة لأنها مهنة المسيح. صنع لنا أبوابنا فأوصدناها في وجهه، وصنع لنا طاولات طعامنا، فأنفنا أن نُجلسه إلى جوارنا حولها، رغم أننا لا نكف عن إظهار الود له، لكنه بمجرد أن يستدير ليلتقط مسمارًا شاردًا على الأرض، ويثبِّته بإحكام على لوح الخشب، ويهوي بالشاكوش عليه، يقلبُ أهلي وجوههم باشمئزاز، وهم يتخيلون أن رائحته الزفرة ستلبد في جلودهم، مع أنه في - كثير من الأحيان - يتحمل رائحة نتنة تنبعث منهم، تشبه رائحة فئران متحللة، بعد أيام من مخاصمتهم الماء.

تعامل معي ببساطة. قلت له ضاحكًا - ذات يوم - إن المسيح لم يمتلك «فأرة»، فضحك بدوره وقال: «ولا منشار!»، ثم نظف أسنانه بمسمار رفيع - كما يروق له دوماً - وأخبرني أنه يمزح. أكثر حكايات أحببتها له كانت عن تربية الخنازير في القصر، إذ يشارك أهله هناك في مزرعة. أذهب مع أمي أو أبي إلى القصر، في مناسبتين لا ثالث لهما، الأولى حين يموت أحد أقاربنا، فمدافننا هناك، والثانية في الأعياد، إذ نلعب - نحن الصغار - فوق المقابر، بينما يتحدث الكبار مع موتاهم، ويخبرونهم أن اللقاء قريب جدًّا، كأنهم يبشِّرونهم بشيء عظيم، مع أن الموتى - كنت أتخيل - يهمسون لأنفسهم أن المقابر تزداد ضيقًا في كل عام عليهم. يقول أحدهم لآخر: «لم أعد أميِّز عظم ترقوتي»، فيرد عليه: «لا تقلق أنا أعرفها جيدًا، أنا أبوك وأحفظ عظامك عظمة عظمة»، لكن الابن الميت يعود للشكوى: «لكن عليهم أن يشتروا مساحة أخرى من الجبل. لقد تعبت من الزحام ومن ثرثرتهم».

في يوم آخر تشجَّعت قليلًا، وطلبت من ظريف أن يصحبني معه إلى «القصر»، لأرى تلك الخنازير، وقلت له إنني لم أشاهدها أبدًا هناك، ففسَّر الأمر بأن بيوتهم لا تقع على طريق المقابر. الخنزير شريك في البيوت، وهو كائن طيب، ومعشره لطيف، يأكل أي شيء، لكنهم لا يحشونه - كما يقول أقاربي طوال

الوقت - بالقمامة، كما لا يتركونه يأكل روثه. وإنما الأعشاب، ويأتي طبيب بيطري من الصحة ليكشف عليه، ولحمه ذو مذاق رائع، وسعره أرخص من لحم الأبقار، ومن الجديان. قال لي ظريف كذلك إن بعض المسيحيين يكرهون لحم الخنزير مثلنا، فاندهشت، ويبدو أنني بالغت في اندهاشي إذ مدَّ إصبعين وضغط المنطقة ما بين حاجبيّ ليزيل تقطيبتي. انضمت إلينا دميانة، وجلسنا في الغرفة المواجهة لباب البيت، وفي خلفيتنا صور العذراء الثلاث، بعد أن طلبتْ منهم مها أن يستمعوا إلى حكاية أدونيس.

التهمتْ مها الحكايات واحدة وراء الأخرى. لم تترك كتابًا إلا وأعادت قراءته أكثر من مرة، بمجرد أن أحضر أبوها الكنز من مكتبة قديمة في المركز، ومع هذا أحبَّت الاستماع إليها مني. مها أول شخص يخبرني بأن لي طريقة مميزة في الكلام. حكيتُ لهم عن نشأة أدونيس في كنف امرأتين، ولأن اسميهما غابا عنّي وأنا أحكي، قلت لهم، فلنفرض أنهما «عمتي دميانة» و«أمي». أمي تعرضت لمؤامرة من إلهة اسمها دميانة غارت من جمالها، ثم حولتها إلى شجرة «مُر» انشقت وخرج منها هذا الطفل الوسيم أدونيس، ليصبح مقسومًا بين امرأتين، كلتاهما تحبه، وكلتاهما تريده لنفسها، لكنهما تفقدانه للأبد في رحلة صيد. لم تكن رمية أدونيس جيدة بما يكفي ليقتل ذلك الخنزير الشرس. توقف الخنزير الجريح لحظة - ربما - ليتحسس ألمه، وأدرك أن أمامه ثوانيَ قليلة عليه أن يهاجم فيها أدونيس، قبل أن يستل سهمًا جديدًا من جعبته ويشده في قوسه، فهجم عليه ونطحه في قدمه، وغرس نابه فيها. كان جرح أدونيس بالغًا غير قابل للشفاء، حتى إن أنينه لم يشفع له عند الآلهة القاسية لتتدخل وتنقذه، وصار الخنزير منبوذًا وكريهًا. أخفت دميانة ضيقها من شخصيتها في الحكاية سريعًا، لتأمرني بعدم مغافلة أمي، ولتذكرني بأنَّ عليَّ نسيان «القصر»، ثم أصابت ظريف بنظرة كالحجر صائحة: «ومش هياكل لحم خنزير أبدًا. دي أمانة يا ظريف»، وردَّ وهو ينظر لها بخوف وحب: «تمام يا دميانة». دميانة امرأة لا تلين ولا تنسى. صبورة. تستمع جيدًا، لكن الكلمة الأخيرة لها دائمًا.

تساهل ظريف معي رغم رعبه من دميانة، ربما ليحقق متعة ما بمشاهدتي مع الخنازير، وربما لأنني ذكَّرته بكلامه. كان يقول ببساطة إن الإنسان عليه أن يخطئ حتى يطلب التوبة. الله - في عليائه - يحتاج إلى خطايانا، فهي السبيل الوحيد ليضمن قربنا منه، وولاءنا له. إذا لم نخطئ سنعبده قليلًا من الوقت، وفي غمرة انشغالنا قد ننساه. الله يحتاج إلى أن نتصرف بطبيعتنا، حتى نخطئ فتعيدنا أخطاؤنا إليه.

وكانت الخطة كالتالي: أن أذهب مع خالي إلى القصر لنلعب الكرة، ثم أقابل ظريف هناك، وهو يتولّي نقلي إلى بيت عائلته، ليطلعني على مزرعة الخنازير. كنا نلعب ضد فريق من المسيحيين، في ملعب من التراب الأحمر، ولم يكن التقسيم بحسب الديانة مقصودًا أبدًا، لكننا انتبهنا له ذات مرة ونحن نسمع نداءاتهم على بعضهم البعض لتمرير الكرة بسرعة. ريمون. صموئيل. أنجيلوس. ألفونس. أشعياء. أرميا. ضحكنا، وسقط بعضنا على الأرض إذ كانت أسماء مبالغًا فيها بحسب رؤيتنا، وقررنا أن نطلق عليهم فريق «الكفار»، وأعجبهم الأمر وصاروا يضحكون مثلنا، ثم اعتمدت خطتنا بالكامل على إضحاكهم لتشتيت تركيزهم، وتسهيل الأمور علينا، فنحرز هدفًا تلو هدف، ونجري تجاه بعضنا ونصيح بهتاف: «الله أكبر». كنا نفوز أحيانًا، ويفوزون أحيانًا. نتصافح، ونقبِّلهم، لكننا بعد أن نصير بمفردنا يبصق بعضنا على الأرض. يقول أحدنا إنه يريد أن يلقي بنفسه في النيل حالًا من فرط الزفارة، ثم ينظر إليّ: «طبعًا نفسك تبقى

نصراني انت عشان مها». تفهَّم خالي الأمر، لكنني لم أقل له إنني ذاهب لرؤية الخنازير، وإنما لجدة مها المريضة. اتفقنا على أن ينتظرني في موقف السيارات حتى أفرغ من زيارتي، وطلب مني أن لا أتأخر. بعد قليل صرت في بيت عائلة ظريف. كان هناك سور صغير يحيط بأرض ترابية بها كثير من تماثيل صلصال لخنازير تتنوع درجاتها بين الأحمر والبني، وفكرت أن هذه العائلة تحبُّ ذلك الكائن إلى هذا الحد. آه لو علمت أمي. لكنني لم أرغب في التفكير. التفكير بداية المأساة، وإن كنت سأتعرض للتعذيب بعد ساعات فلأستمتع الآن. عبرنا التماثيل المنحوتة بحرفية بالغة. لمستُ أحدها لكنه تحرك فجأة، وتبعته بقية التماثيل. قفزتُ في مكاني وأبعدت يدي. كانت خنازير حقيقية بدت كأنها تعرَّضتْ لتعويذة نوم، ثم تحرَّرتْ بدخولنا فاستيقظت. تركني ظريف أشاهد كيفما يحلو لي. انتبهت فجأة إلى باب بيت - داخل المزرعة - يُفتح وتطلُّ منه مها بفستان أزرق تسبح فيه ورود بيضاء، واندهشتُ، إذ اكتشفتُ توًّا وأنا أثبِّت نظري على وجهها - متناسيًا تحديق أبيها فيَّ - أن الحب أقوى من الفضول، وأقوى من المعرفة، وأقوى من لذة الاكتشاف، وأقوى من قدرتنا على حبسه كالنيل في مجرى.

تركني ظريف أفعل ما يحلو لي. كان يعلم، أو فلنقل - إن شئتم الدقة - قد قرر أنه العشاء الأخير. جلسنا على طاولة رأيتها في لوحة المسيح وتلاميذه. كان هناك بضع نساء معنا. أمهات وجدَّات وعمَّات وخالات لظريف ومها، وكثير من الأطباق ذات الرائحة المميزة. لم تكن رائحة عدس أو قلقاس أو بصارة، وإنما رائحة شواء ثقيلة. رأيت طبقات من اللحم الأبيض الساخن، يتصاعد منها البخار إلى سماء الغرفة الخشبية الداكنة. لم أكن مهتمًّا بخجلي في هذه اللحظة. حبسته في قمقم، أو تضاءل هو من تلقاء نفسه مع إحساسي بعدم الاكتراث بأي شيء. لم أكن مهتمًّا باحتفاء السيِّدات المختلط بنوع من الدهشة، كأنهن مقبلات على مشاهدة عرض لحيوان كُنَّ يسمعن عنه في الحكايات الخرافية. لم أكن مهتمًّا بشيء.. حتى إنني نسيت مها، ونسيت الحب، ونسيت القبلات الوهمية الجميلة، ونسيت نظرة التصميم المقلقة في عيني ظريف، ونسيت أمي، ونسيت خالي، وكنت أفكر في مذاق أول قضمة من الخطيئة، وأدركت أن الإنسان لا بد أن يولد في عشاء أخير.

من مجموعة «**البشر والسحالي**»
الدار المصرية اللبنانية



سعيد منتسب

نمنمة سريعة فـي المـروج

1 - ستربّت ازدحامه في اتساعها:

كان يكفيها مثلا أن تنسى كل شيء، البيت الذي لم تعد تطيق رائحته، والجدران التي تشعر بأنها ستنطبق عليها، والكلب الذي تعود أن ينام قرب كرسيها المتحرك، وأخصائي الترويض الذي يمسد مفاصلها بيديه الموسيقيتين. لكنها لم تفعل. روحها الجامحة كان تغزل حكاية أخرى لا أحد يعرف تفاصيلها.

لا تريد أن تبقى مجرد امرأة وكفى، تطبخ وتكنس وتضاجع وتحبل وتغير الحفاظات. تريد أن تكتب الرسائل لرجل تصنعه بنفسها، رجل لا يتوقف عن التفكير فيها، تتسلل إلى شعراته وتجثم بخفتها على أنفاسه الحارقة.. ستقول له إنها تعشقه، وأنها ستربت ازدحامه في اتساعها، دون أن يلمسها. ستجعله يرتلها بخشوع الأناشيد الصاعدة إلى السماء، وستهبه اتقادا تلو اتقاد يوجهه في اللحظات العصية.

ستكتب له أنها بحاجة إلى حضوره الكثيف في جوفها لئلا يصاب قلبها بالتصلب التملي، وأنها تريده ألا يغادر مجالها البصري، وأن يبقى على الخط الحدودي الذي رسمته له سلفا، وأن يصير بقدر كاف، وعلى نحو غير قابل للمراجعة، على تقلبات مزاجها.. لأنها الطريقة الوحيدة التي بوسعها أن توهم الآخرين بخديعة الابتهاج.

2 - كاتب يلف قلبه بالضمادات:

حين يجن الليل، يتسلى بارتداده العشقي، عارقا في الصور المتعاقبة لوجه حبيبته. يدور حول نفسه كالأرض كي لا تسقط منه تلك المروج التي تبتسم في عينيها. يشعر بأنه يشتاق إلى رائحة جلدها. ينتظرها، ويعرف أنها لن تأتي، لأنها منشغلة بما يلغي وجودها نهائيا من حياته، وبتلك الأجنحة التي تفردها على اتساعها كلما تذكره بعمق، وتذكرت جولاتهما معا مدثرين بملاءة بلون الغيوم في ذلك البيت المنغرس في

جوف الجبل. يشعر بأنها تبتعد بأقصى ما تستطيع لتنتزعه من ذلك الكرسي الأبيض الذي كان يمتزجان عليه معا، فيتدفقان ويضيئان ويحلمان بأن يصيرا جسدا واحدا غير قابل للانفصال.

[لماذا يعكس صورته على مرآتها وهي تتضور عشقا لما لم يستطع إدراكه بعد بقوة حواسه؟ هل يستكثر عليها ذلك الحزن المتحجر في العينين بسبب رجل لا يوجد على الإطلاق؟ وما أدراه أنها بالفعل قادمة من موت ما، موت دائري ولا نهائي، اصطفته لتحرر وجدانها من الشعور الزائف بالحب؟]

3 - إصرار غامض على لعب دور الميدوزا:

يفكر في ألواح القدر العائمة في الأبد وقد غشيتها زوبعة هائلة جعلت بعضها يتكسر ببعض.

يفكر في قدره ويحاول أن يتهجى النمنمات المكتوبة على لوحه المكسور المرمي في جحر الخديعة. يفاجئه أنه لا يرى سوى ابتسامتها التي تميته وتحييه.. وذلك النهر البعيد الذي يصنع لها من بخاره سفينة طائرة تحملها إلى أرض أخرى..

أراد أن يقدم لها ما يجعلها تمتلئ بالمدن الأسطورية الشهية، ليذكرها مثلا بأميرات الإغريق الفاتنات والأبطال الخارقين وأنصاف الآلهة. لكنها تصر على لعب دور الميدوزا المخيفة، ترسل إليه ثعابينها وتغريه بالتحديق في عينيها..

4 - تلويح عشوائي بالسوط في كل اتجاه:

تعتقد أنها امرأة بأربعة أبراج، وبأنها منيعة كثكنة عسكرية، وحارة كبركان في مقتبل الانفجار، وعالية كعش الغراب، لكنها لم تكن إلا امرأة متآكلة، وشديدة الالتهاب. لم تكن تر سوى أكوام من الجماجم تتدلى من سماء صفراء متعددة الشقوق. لم تكن ترى سوى ذراعيها المتقاطعتين اللتين تدوران كطاحونة ريح معلقة في الفراغ.

[لماذا تشيح بقلبها بعيدا عن الأنياب المنغرزة فيه؟ ولماذا تحاول مع ذلك إخفاءه في ترددها العالي جيئة وذهابا على اللامبالاة؟]

5 - جرة مخبأة بين الضلوع:

لم تكن تستقر على حال، كأنها تريد أن تثبت لرجل ما أنها لم تمت كما ظن، وأنها أكثر حياة من السابق، حين كانت تضع أنفها الأرستقراطي تحت إبطه، وحين كانت تحصي شعيرات صدره بألفة واشتعال، وحين كانت تتمدد عارية في ظله الوفير. ولهذا، فإنها لا تترك أي فرصة تمر دون أن تعتلي ذلك السرج الخيالي، ودون أن تلوح بالسوط في كل اتجاه، تتخيل كل الأشياء من حولها عبيدا لا يستحقون غير الجلد.

وها هي، كعادتها، ترفع السوط عاليا رغبة منها في إسقاط صقر لا تعرف من أي مكان خرج. يثير حنقها باصطفاق أجنحته على جدران قلبها المعضوض. تراقبه من داخل عزلتها التي تسيل، بينما تتمدد على الأريكة، كازة على أسنانها التي تحتك ببعضها من شدة الاهتياج. تنظر إلى السقف واضعة يدها على فمها، تفكر في الطريقة المثلى لقصف ذلك الكاتب الذي تزدريه، ذلك الذي جعل مزاجها يعوم في حيرة مصطخبة، ذلك الذي اكتشف أنها امرأة تعيش حدادها باستمرار، وتخدع الجميع بانطلاقها الماكر في الهواء.

لم تكن علبة حقيقية للمفاجآت، ولم تكن سعيدة بما يكفي لتخرج، هكذا وكيفما اتفق، الحشرات السامة من حقيبتها اليدوية، وتنثرها على رؤوس زميلاتها المرتعبات، لتثير ضحكا غزيرا. كانت تتقنع لتنسى، وتضحك لتذهب بعيدا، وتهرب كي لا تقف وجها لوجه مع ذاكرتها، ومع ذلك الرجل الذي أغلق الباب واستراح من عواصفها. تحاول أن تعلو على كل شيء كي لا تُذكِّرها الأرضُ بحذاء ذلك الرجل الذي رحل مخلفا وراءه طيف امرأة بقلب معضوض.

ماذا يمكن أن تنتظر من امرأة ملفوفة بالضمادات، تمشي هائجة على قارعة الحياة كما لو أنها غادرت للتو مقبرة فرعونية؟ امرأة تكلم نفسها، لأنها تريد أن تتعلم كيف تلغي الآخرين. ولهذا تتخيل نفسها أنها تعتلي صخرة، وتقبض بمخالب الطير على صولجان تهش به على الكلمات، فتأتيها متراصة وطائعة. وربما تخيلت أنها مدينة محترقة، وأن كل أرواح الموتى اختناقا تتجمع في جرة مخبأة بين ضلوعها، وأن ما من روح هائمة إلا وخرجت منها.

6 - صياد الأشباح:

يُضحك ذلك الكاتب المغمور أن تلك المرأة تتكئ على قائمة الأريكة لتراه يخرج مبكرا من تلك الأشباح التي اصطادها بحجر. لم تكن تعلم أنه صائد أشباح ماهر، وأن ينظر إليها من خلف زجاج شفيف. يراها تحاول بعجرفة كبح الدم المندفع إلى رأسها، لا تريد أن تكشف صدرها الذي يغلي، ولا قلبها الذي يرفرف، ولا ذلك العرق الغزير الذي يتدفق من جبينها. تحتاج فقط إلى حمام ساخن، وإلى قليل من ماء الورد والخزامى والملح، لتزيل التعب المتراكم الذي طرحها أرضا.

تحتاج إلى أرجوحة تميل بها في كل الاتجاهات، كي تهمد الطلقات في جوفها، وكي يرتخي ذلك الحبل الذي يتدلى من الجحيم ليخنقها. تحتاج إلى ذلك الرجل الذي كسر كل الجسور ورحل..

7 - قياس نسبة الحظ في برج العقرب:

تظل أياما بأكملها على الأريكة نفسها، تشرب القهوة وتقيس بدقة تامة نسبة الحظ في برج العقرب. وحين تتعب تهز رأسها كأنها تكلم أحدا معها في الغرفة، تعرض عليه اتفاقا غامضا وتقيده على عجل ودون مقاومة.

هو يعرف أنها تتوق إلى أن تعيش بشغف. تريد أن تمسك الأرض، طولا وعرضا، من ذراعها وترغمها على الجلوس معها كل صباح، وإقناعها بالتوقف عن الدوران، لتعثر سريعا على روحها التي خطفها رجل لم يفقد شيئا من حضوره المكين تحت قشرة عنادها.

8 - أرواح تائهة تتجمع داخل قوقعة:

عادة، لا تتذكر هذه المرأة أحلامها التي تشبه ندفا كبيرة من الثلج. تحلم باستمرار بذلك الرجل الذي ألبسها عاصفة بحذاءين. مرة تتخيله بوجه نيكولا كيدج في فيلم مدينة الملائكة، يضحي بجناحيه الأبيضين من أجل حياة بشرية ممتلئة بالحب. تحلم بذلك الحب الأبيض الدامع العينين يتساقط ريشة ريشة على شاطئ مهجور. ومرة أخرى تتخيله قوقعة فارغة تتجمع داخلها أرواح آلاف الملاحين التائهين. تلتقط تلك القوقعة وتنفخ فيها من أوجاعها لتوقظ امرأة تنتعل حذاء أحمر بكعب عال.

> **[تلك المرأة تدخن الآن في الشرفة وتفكر في رجل بوسعها أن تنتشله من رواية «البطء» لميلان كونديرا ، وتضعه في رأسها لتترمم. عليه فقط أن يدعها تفعل به ما تشاء، أن ترشه بعطر عالم رياضيات كانت تحبه، أن تجعله أنوفا كالصقر، لا يلين ولا يعتذر، وبإمكانه أن يهجرها قدر ما يستطيع، وبوسعها أن تعاقبه قدر ما تريد، كأن ترميه في حضن امرأة باردة تسحقه بجليدها. تريد أن تظهر له أن النار تحبه على نحو تام، ولكنه يستحق بالكاد أن يتجمد. كل الرجال لا يستحقون نارها سواه، ومع ذلك تفضل أن تأكل نفسها، أن تشتعل على اتساع مبهر، وأن تحزن على عرض مهول.]**

9 - مسدس مائي تحت فستان أخضر:

لا يفهم ذلك الرجل المغمور بالأرقام والمعادلات لماذا تزعق هذه المرأة كثيرا حين يمكنها الغناء في الفضاء الرحب للعالم، ولماذا تستمر في الركض حين يمكنها التوقف للاستمتاع قليلا بقبلة مغموسة في ريق القلب.

يتذكر حبيبته بشعرها المجدول في ضفيرتين، ويرى نفسه الرجل الأكثر حظا بفوزه بقلبها. يتذكر نظرتها إليه، فتغمره مروج خضراء تخترقها جداول صغيرة ترتعش فوق العشب بكثافة.. ويضحك في وجه المرأة التي تركت العنان لنفسها كي تجن كثيرا. أخرجت من تحت فستانها الأخضر الخالي من الأكمام مسدسا مائيا، وبدأت تتخيل الطلقات والجثث والنعوش والمقابر وحفاري القبور وعمال البلدية والسقائين والمتسولين والمقرئين. كان هذا هو نوع الرقص الوحيد الذي تعرفه، أن تغمض قلبها لتسدد عقاربها على العالم، كأنها تخضع لتجربة أداء مسرحي.

تعتقد هذه المرأة، عن تهور، أنها أصل الأشياء، وأنها أفضل من الجميع، وأنها نشيد الهولوكوست الكوني وانفجار الشمس، وأنها المخلوق الوحيد الذي كان مقدرا له أن يطير مع الملائكة في السماء السابعة، لكن خطأ ما لا تعرف من ارتكبه جعلها تمشي على الأرض، لتلتقي مع مخلوقات هجينة، لا عمق لها ولا ارتفاع.

10 - تركيب عنيد للأقنعة:

يفهم جيدا أنها ضاقت ذرعا بالنوم والاستيقاظ، وبذلك الهروب الذي يثمر رغبة متأججة في الانصراف مبكرا لتلتحق بذلك الأحمق الكبير الذي تسميه الحب.

واضح أنها بدأت تشفق على نفسها كثيرا، ولهذا بدات تتناول الكثير من السكر لتجعل الكل يعتقد بأنها تحتفل بجموح مع ذلك الرجل القوي والوسيم ذي الحضن الساخن. إنها تعمل بجهد، وعلى نحو جيد، ضد نفسها. تعيد تركيب الأقنعة، وتتحضر للتخلي عن ما تريده فعلا. رجل ترافقه إلى كل مكان، بدل أن تكتفي بابتلاع المثلجات كلما أشعلت نورا في قبو وحدتها..

> **[واضح جدا أنها تغمض عينيها المفلوجتين بالكحل وتقامر بكل شيء أمامها، حتى ببعض الهدوء، لترمي خصمها بشرر قاتل.. لكنها لن تستطيع أن تصيب قلعته المحمية بالكثير الكثير من الحب، والكثير الكثير من الأرقام].**



عبد الهادي الفحيلي

الحـلم

في الأيام الأخيرة صار السيد «ميم» يحلم كثيرا بامرأة تقف على حافة شرفة مظلمة. تفرد ذراعيها كأنها تتشبث بشيء خفي. يتطاير شعرها الأسود وصدرها يكاد يقفز من تحت ثوبها الأبيض الشفاف. يقف هو وراء زجاج شرفته يدخن كعادته دائما. الشارع خال تماما. تنظر إليه المرأة في الشرفة المقابلة وتبتسم. تلوح له بيدها ثم... تقفز نحو الأسفل.

انقذف قلبه خارج صدره وعندما أراد تحريك يديه وقدميه لم يستطع. حركها مرة أخرى؛ لم تتحرك. تابعها بنظراته وهي تهوي. كز على عينيه وشعر بالدم يكاد ينفجر من رأسه وانتظر أن يسمع صوت ارتطام ذلك الجسد بالإسفلت. مرت لحظات حسبها دهرا لكنه لم يسمع شيئا...

فتح عينيه فوجدها تقف على الأرض وقد ارتدت ثوبا أسود يغطي كامل جسدها. تغطي شعرها. تمشي بتؤدة وترفع عينيها إليه باحتشام. تبتسم نصف ابتسامة. ينبعث رجل من الظلام ويتبعها... يصرخ السيد «ميم» بأعلى من صوته كي ينبهها؛ يقف صوته في حلقه ولا يغادره.

سمعها تقول له: «أنا جرحك العميق وثورتك ونزقك... أنا الكامن فيك والمحجوب»، وقهقهت... لم يفهم شيئا. جاءه الصوت مثل طيف، مثل هاجس؛ لا تتحرك شفتاها. يتبعها الرجل لكنها لم تكن تهرب منه...

فجأة استدارت إليه تلبس نفس الثياب البيضاء الشفافة التي كانت عليها قبل أن تسقط، وتطلق شعرها في الهواء فيتطاير مثل أوراق شجرة. تبتسم له والرجل الذي يتبعها اختفى كأنه لم يكن. تقف مقابله، في الهواء. قالت له: «أنت الآن داخل الحدوده». لا يستطيع الحركة ولا النطق. ترفع يديها عاليا ثم تحني جذعها كمن يريد القفز في الماء من مرتفع.

قفزت وهي تضحك لتستقر على الأرض على قدميها تلبس الثوب الأسود الطويل تغطي شعرها وتبتسم في استحياء. الرجل يتبعها والسيد «ميم» يراقبها ولا يحاول تنبيهها. رفعت رأسها إليه وقالت: «صرت الآن بين بين، لا تفعل شيئا، بل حتى لا تحاول أن تفعل شيئا، انظر فقط». غمزته واحتضنت الرجل وغابا في الظلام...

لم يفهم كيف تكون امرأة، في حلم، جرحه وقلقه وثورته، هو الهادئ دائما، القانع بحياته مثل حمار. في الحلم يصير عاجزا عن الحركة. تنبثق المرأة على حافة الشرفة شبه عارية وفي الأسفل تصبح محتشمة! تتراوح بين البياض والسواد! ما سر الرجل الذي يتبعها؟ يشبهه إلى حد بعيد... كأنه هو.

في شبابه أحب امرأة من بعيد، من بعيد جدا. لطالما تلوى في فراشه ليلا وتلمظ الحسرة وهو يراها رفقة شاب آخر نهارا. كانت تسكن في بيت بعيد عن بيت عائلته، لم تكن تشعر به حتى. كان يشعر بها تتمطط في حواسه مثل الدم، مثل الأنفاس. لم يكلمها يوما. في أحد الصباحات أفاق على فاجعته التي أحاطت به إلى يومه هذا وهو المتقاعد من وظيفة في مكتب يتيم في إدارة منسية. علم أنها هربت مع ذلك الشاب. لا يدري إلى أين. هربت وكفى. لم يسمع بقية الحكاية. لملم جرحه وانطوى عليه وغاب في زحمة الحياة. بعد سنوات حصل على وظيفته في هذه المدينة الصغيرة يقتطع من الزمن هامشه للعيش بصمت. من المكتب إلى البيت والعكس. ليله كنهاره ونهاره كليله ولا شيء بعد.

عندما عزم السيد «ميم» على التمرد على وضعه العاجز في الحلم، لم تأت تلك الليلة. كان قد آوى مبكرا إلى فراشه. تناول وجبة خفيفة ودخن قليلا. أغلق التلفاز واستحم وحلق ذقنه الخفيف. أسدل الستارة السميكة على نافذة غرفة النوم كيلا يتسرب أدنى شعاع ضوء فيزعج نومه وحلمه. سحب الغطاء على رأسه ونام. انتظر كثيرا دون جدوى. كان يزمع في تلك الليلة أن يقفز لإنقاذها. سيحدثها طويلا. سيمسك يدها بيده ويغرق عينيه في عينيها. سيقبلها إن تراءى له أنها ستستجيب لنداء شفتيه. لن يتركها تسقط لتلبس الأسود وتحتشم على الأرض ويتبعها ذلك الرجل المجهول وإن عرف من هو.

لم تأت الملعونة. كان قد نام عميقا وعندما تحرك في فراشه قبل أن يفتح عينيه سمع ذلك الصوت الذي كان يصدر عنها: «كم أنت غبي، تريد أن تتمرد على ذاتك؟ أنا ذاتك أيها الفاشل». لم يفهم شيئا مرة أخرى. نهض من فراشه واغتسل ليعد وجبة إفطاره في المطبخ. عرج على الشرفة ليدخن. كانت الشمس تطل باستحياء من جهة ما من الأفق. ألقى نظرة على الشرفة المقابلة له. كانت تقف مستندة على الحافة تتكلم في الهاتف تلبس ثوبا أسود وتغطي شعرها. تتكلم وتضحك. لم تلق إليه بالا كأنه ليس موجودا. رفع ذراعه يريد تحيتها بعد تردد طويل. لم تتحرك يده. كان جامدا. لم يستطع أن ينبس بحرف. لم يستطع تحريك قدميه. توقفت يده اليسرى بالسيجارة في منتصف الطريق إلى شفتيه. دخلت هي إلى البيت وأسدلت الستارة. لم يعد يرى ما يقع داخل الشرفة.

ما يزال متسمرا في مكانه جامدا مثل لوح خشبي عندما أبصرها تخرج من باب البيت الكبير إلى الشارع، والهاتف يلتصق بأذنها وفمها مفتوح بابتسامة عريضة، تنظر أمامها. تجاوزت بعض البيوت المجاورة وقبل أن تنعطف على يمين آخر بيت في الشارع مدت يدها لرجل تبين له أنه هو نفسه من كان يتبعها في الحلم. مدت له خديها. مدت إليه يدها وانعطفا متماسكين...



رجل نسي وجهه

مبارك حسني

شيء ما لا أعرف طبيعته، ويتمنع علي ذكر صفته، جعلني أتلخبط رغم اعتيادي على المكان، ورغم أنني شبعت نوما في الحافلة التي أقلتني طيلة الليل من مدينة بوردو الفرنسية إلى مدريد الإسبانية. وما أعنيه هو أنني لم أشعر بعلامات التعب المعتادة. عيناي لم تغزوهما الحمرة التي تنتج عن الإجهاد وقلة النعاس. كان جسدي مرتاحا، وكان ذهني رائقا.

أخذت الممشى مباشرة بعد تجاوزي أحد أبواب الخروج الضيقة الموجودة أسفل المحطة الطرقية الجنوبية، والتي تفتح فقط من جهة واحدة. ثم ذرعته وأنا أجر حقيبتي خلفي مثلما أجر جسدي، محاذرا الصدام مع عدد كبير من المسافرين الذين تعج بهم المحطة في كل ركن وزاوية. بعضهم سائر والبعض راكض، والباقي مستلق على الأرض الرخامية ينتظر موعد سفر قادم أو يستريح من تعب سفر سابق. قرأت العلامات الدالة على السبيل المؤدي إلى محطة المترو، في اللوحة أعلى رأسي وأسفل سقف المحطة مباشرة. وشرعت في تسلق المصعد الأوتوماتيكي واثقا، ونظري يحوم محاولا تذكر الطريق الصحيحة المؤدية إلى خارج المحطة الطرقية. تجاوزت المصعد الأول، ووجدت نفسي مقابل سطحية المحطة، بجوار طريق يحفه صف سيارات طاكسي. أراها من خلال واجهة زجاجية عريضة تمتد كحاجز شفاف. ما هذا؟ قلت. التفت ورائي أدقق النظر من جديد في العلامات المكتوبة والمرسومة على اللوحات الإرشادية. خاصة تلك التي تشير إلى مكان تواجد الميترو.

إذن نظرت ورأيت وعرفت.

عرفت أن دماغي لم يكن رائقا البتة، فحل التعب فجأة بالكامل بجسدي. كما لو كان متخفيا تحت غلاف ما حجبه عن الظهور بفعل آونة فراغ ذاتي عابرة. عكس ما اعتقدت، كان السفر الليلي قد أحدث أثره فعلا. انتابني ارتعاش خفيف، لكنه مقلق، حين طرقت ذهني فكرة أن ذاكرتي قد تكون بدأت تصاب بالتلف.

بسرعة عدت أدراجي، ونزلت المصعدين، وهناك وقد فتحت عيني جيدا، بدا لي مكمن الخطأ. علامة الميترو عبارة عن سهم يشير إلى الأسفل، وأنا صعدت، الشيء الذي يدل على أنني فهمتها بالمقلوب. ربما لأنني تعبت من كثرة الهبوط. الهبوط الدائم.

أخذت لحظة راحة. ثم شرعت أخطو فوق الممشى الرخامي الذي يخترق المحطة في اتجاه محطة الميترو. وقفت أمام آلة بيع التذاكر. أدخلت البطاقة الحمراء الخاصة بالنقل العمومي التي اشتريتها عند زيارتي الأولى لمدريد في الفتحة المخصصة لذلك. مستكشفا مدينة ميتروبولية جديدة. الآلة مخصصة للأداء بالبطاقة البنكية. توجهت نحو آلة ثانية بالقرب من الأولى. آلات ذكية تحاورك باللغة التي تتقنها. أخترت اللغة الفرنسية. أديت الثمن. تجاوزت الحاجز الدائري بوضع البطاقة. ونزلت المحطة عبر درج، ثم مسير بضعة أمتار. وانتظرت وصول قطار الميترو جنب السكة. لكن وأنا ألقي نظرة جهة حقيبتي، تذكرت كيس البلاستيك حيث وضعت قنينة ماء معدني وشاحن الهاتف. لا، لم أتخلص بعد من آفة النسيان، وقد ظننتني عدت إلى صفاء الذاكرة. هأنذا أرتكب خطيئة الإهمال من جديد. ثم تذكرت أنني تركتها بجانب آلة بيع التذاكر، وحتما ستثير انتباه رجال الأمن أو حراس المحطة الطرقية، خاصة وأن مكبر الصوت لا ينفك يحذر المسافرين من ترك الأمتعة بدون مراقبة! ماذا لو عثر أحدهم على الكيس؟ لكنه مجرد كيس أسود. وبالرغم صعدت إلى الردهة، وتجاوزت حاجز المراقبة الدوار. وجدت الكيس ما يزال رابضا في مكانه. أخذته وأسرعت بالعودة إلى الحاجز. وضعت البطاقة الحمراء في الدائرة اللامعة المخصصة التي تسمح بفتح الأعمدة الدوارة. لكن عوض الضوء الأخضر، لمع الضوء الأحمر المانع. أعدت الكرة مرات بدون جدوى. تساءلت للتو: هل هذا جزاء إهمال الذاكرة ؟ حرت وخشيت أن ابدو شخصا مثيرا للريبة. أسرعت بالانسحاب عائدا أدراجي. ولأن الحيرة كانت شديدة رجت ما تبقى من العقل، أجبرت نفسي على أخذ مهلة لاستدرار للهدوء، وعلى الاستعانة بالتفكير فيما يحب فعله. كان علي أن أوجل الخروج من المحطة إلى وقت نال. أنسب حل هو غسل الوجه أولا لمحو آثار الإجهاد.

وهكذا وجدتني أنساق نحو المراحيض. هناك وأمام وجهي الذي ارتسم في المرآة الطولية، لم أتعرفني بالشكل الذي أكون عليه كل صباح. فتحت الحقيبة، وأخرجت لوازم الحلاقة، وشرعت أمرر الموسى على خدي وذقني بهدوء وروية. شرعت بعض الدعة تتسرب إلى ذاتي مع مرور الوقت.

بعد تلك الأثناء، خرج رجل ملتح قليلا من إحدى المراحيض. رآني أحلق فتبسم، ووجه لي الكلام بإسبانية فهمت منها ما يلي :

شجاعة منك أن تحلق وجهك كل صباح.

لم تكن في نبرة صوته أية علامة إساءة. بل صارت ابتسامته أوسع وألطف.

أنا أحتفظ بلحيتي هاته لأسابيع كي لا أنظر إلى وجهي كل صباح. قال ثم حياني بإشارة من يده وانصرف.

تأملتني وتأملت مغزى كلامه. كانت صفحة وجهي تلمع بالكامل. فقررت أن أعود إلى المرحلة الأولى، وصعدت وخرجت هذه المرة نحو الشارع عبر الصعود إلى الأعلى. حيث استقلت حافلة رقم 152.

لا هبوط بعد الصعود هنا. حيث الذاكرة تملي بالرغم منك ما يجب فعله.

مدريد في الأربعاء 10 إبريل 2019.



كماءٍ قليل..

محمد الشايب

لعبنا معا، وذهبنا إلى المدرسة معا، جلسنا في الطاولة نفسها، وكتبنا بالمداد نفسه، رسبنا معا، ونجحنا معا، سرنا على ضفة النهر جنبا إلى جنب، واستمعنا إلى نفس الأغاني، وقرأنا الكتب نفسها، وكتبنا الرسائل، ارتوينا معا بالماء عينه، واكتوينا بنار الشمس ذاتها، ومشينا على رصيف الشارع معا، طويلا مشينا. تبللت أجسادنا بالمطر نفسه، وقطفنا من شجر الجيران، بيد واحدة، ذات البرتقال وذات التفاح. وكبرنا معا على صهوات الحكايات، وسافرنا على متن نفس الليالي، ولدنا معا عدة مرات، وكبرنا وصغرنا عدة مرات، وامتدت بنا الفصول إلى مناطق مشتركة، ثم افترقنا.. على حافة الطريق وقفنا، لم نجد كلمات للوداع، فقط صمتنا، ثم انزوى كل منا في ركن من أركان الغياب.

لا السحاب الذي يمر في الصباح والمساء جمعنا، ولا المطر الغزير سمح باللقاء، لا الشمس رحبت بنا، ولا الظلام فتح الأبواب. وحده الحلم ظل يجمعنا، ويرسم صورة الملتقى.

تغيب طويلا، فأظن أن عودتها مستحيلة، ثم تفاجئني، وتصلني على متن حلم جميل، فنضع اليد في اليد، ونسير بين حقول الحروف.

قاف وصاد هي

قاف كماءٍ قليل

وصاد كصيد ثمين

هي طفلة لا تكبر

هي قصيرة قلما تطول

لا أدري كيف التقينا أول مرة، ولا متى..؟!

هل في حضن جدتي..؟! أم وسط أمواج الليالي الباردة، في زقاق اللعب، أم على ضفة النهر، في تضاريس الذات، أم في ضجيج الأسواق والشوارع، في حجرة الدرس، أم في كتب الشغب، في غرف الشك المظلمة، أم على سواحل اليقين الفسيحة، في زرقة الطفولة، أم في اخضرار الشباب، أم في صفرة الكهولة، أم في...؟! متى وكيف..؟! لا أدري..؟!

المهم أننا التقينا، وسرنا طويلا في كل الاتجاهات وعلى متن عدد من الصهوات. مشينا بين الحقول، قصدنا المدارس، وانخرطنا في جلبة الأسواق، سهرنا الليالي، ورسمنا الفصول.

ظللنا نذهب ونعود معا، ونحلق بجناحي اللذة والعذاب في سماوات سرمدية، ونخط بمداد أزرق غابات الأحزان وحقول الفرح وشوارع الضياع..

وفي صباح مكتوب بحروف الخجل، جاءتني وعلى عرش وجنتيها تتربع كل الفصول، هبت رياح خفيفة، وانهمر رذاذ في منتهى الصفاء، ثم قالت: اليوم أرحل..!

منذ ذلك الصباح، لم نعد نلتقي، ولا نترافق في الطريق، واكتفت بزيارتي في الحلم بين الحين والآخر، تغيب شهورا، ثم تحضر على صهوة تلك الشاشة العجيبة، فنسير كما كنا نفعل، بل نسافر، ونمحو كثيرا من البياض.

آخر مرة زارتني، جاءت على متن يوم صاهد، كانت المدينة غارقة في قيلولة نادرة، والشارع يئن تحت وطأة غربة قاتلة، مشينا طويلا، قطفنا ما لذ وطاب من الكلمات، دخلنا الأحياء، تهنا في الأسواق، وولجنا قاعة السينما، وشاهدنا الأفلام، ورسمنا الحروف، وكتبنا السطور، برفقتها اخضرت الأسئلة في حقولي، وأثمرت أشجار الشك، وأينع نعناع الأيام، بجوارها تركتُ المعلوم، وصرتُ أبحث عن المجهول، هربتُ من المألوف، وارتميت في أحضان النادر والمنسي، في حضرتها عزفتُ ألحانا على كمان الجراح، ورسمتُ لوحات بفرشاة الأنين، بين أحضانها تذوقت لذة الألم، واستمتعت برقصات الأحزان والأفراح على منصة واحدة... ونعمت بنعمة القلق. لكن الحلم، لم يكن سوى حلم، انقضى بسرعة، فوجدت نفسي هائما في صحراء أيامي، عدتُ إلى حمل محفظتي الباردة، وإلى خطواتي النحيلة الشاردة، لا قاف تنقذني من الركود، ولا صاد تصيبني وتعتقلني، وتغلق علي الأبواب، ثم تهرب بي بعيدا عن المألوف، وأجدني وحيدا، تؤنسني وحدتي..!

منذ مدة طويلة لم نلتق، ولم تزرني في الحلم، ظللت في غيابها سجين أيام ركيكة المعنى والمبنى، تتكرر الفصول في حياتي على إيقاع غاية في الملل، حاولت استرجاعها بكل الطرق كما أسترجع كل المغادرين..

أسترجع النهر الذي ظل مشتعلا، ثم رحل.

أسترجع القرية التي ظلت تزغرد، ثم ماتت.

أسترجع جدتي التي ظلت تحكي، ثم أضربت عن الكلام..

أسترجع كل العابرين..

أسترجع هواء أمي..

ومياه الأحباب.

ثم أرسم من الفراغ مسرّات ولقاءات وأفراحا.. أسترجع الجميع، وأسعد بعودة كل الحروف سوى قاف قصية، وصاد عصية..

حين خاب ظني، ويئست من الانتظار، وفشلت في استرجاعها، قررت ركوب أهوال التيه، والبحث عنها في مناطق اليقظة، خرجت في الصباح الباكر، جلست في المقاهي، وسرتُ في الشوارع، وابتعت من الأسواق، تجولتُ في الحدائق والساحات، ركبتُ وسائل السفر، وتهتُ طويلا، طويتُ صفحات الصباح والزوال والمساء، وقلبتُ كتب الشهور والفصول، انقضى الزاد، وتبخر الماء، واحترق البنزين، ثم عدتُ إلى البيت مهزوما، لم أشعل المصابيح، وارتميتُ للتو في ظلمة نوم عميق، وواصلتُ بحثي المضني، كانت شوارع الحلم أكثر شساعة من شوارع اليقظة، وكان تيهي فيها يرتدي كل الألوان، جرفتني وديان الأحلام، فشاهدت، من النوافذ، سنابل الأيام ترقص على إيقاع رياح بنية، ونظرتُ إلى الفواكه السمراء وهي تتمايل مزهوة بنضجها، ثم رأيتُ غابة من السحاب تسبح عارية بين أمواج علامات الاستفهام. ظللتُ داخل مملكة الحلم، أتنقل بين أقاليم الدهشة حتى وجدتُ نفسي أمام سلسلة شاهقة من الحروف، استجمعتُ قواي، وقررتُ الصعود في مدارجها، كان لكل حرف باب، وكل باب مفتاحه كلمة مبدوءة بالحرف المستهدف بالفتح. فالحاء تفتحه كلمة «حب»، والراء كلمة «رقة»، والشين كلمة «شك»، والياء كلمة «يقين»، والفاء كلمة «فن»، والعين كلمة «عهد»، والميم كلمة «موت»، واللام كلمة «لعب»، والقاف كلمة «قدر»، والدال كلمة «دليل»، والنون كلمة «نجاة»، الغين كلمة «غرق»...

توالت الحروف، وتوفرت المفاتيح، وطالت رحلة صعودي، ففتحت كل الأبواب سوى بابين، باب القاف وباب الصاد، لم أعثر عليهما، صعدتُ جبال الحروف من القدم إلى الرأس، وفتشت الأبواب بابا بابا، والمفاتيح مفتاحا مفتاحا، ورجوتُ الكلمات، وتوسلت إليها، فأشفقتْ عليّ، وأخبرتني أن القاف والصاد توجدان في منطقة بين كل المناطق، بين الشعر والنثر، بين الخريف والربيع، بين الشتاء والصيف، بين النهار والليل، بين الكرم والبخل، بين المنام واليقظة، بين الماء واليابسة، بين الحياة والموت..

طأطأت رأسي، وسرتُ أجر، وأجتر خيبتي، تركت الحروف خلفي، فانفتحت أمامي طريق واسعة، سلكتها، فخرجت من منطقة المنام لكني لم ألج منطقة اليقظة، وجدت نفسي عالقا بينهما. لم أجرب الاحتماء بظل من الظلال، وما حاولت أن ألوذ بحضن من الأحضان، وما طلبت السماح لي باللجوء إلى مناطق أخرى، ظللت مجردا من الإقامة والانتماء، وراق لي المكوث في نقطة بين كل المناطق، نقطة بلا لون ولا رائحة، ولا ذوق ولا اسم..

مشيتُ وسط غابة من الأسئلة، خيم ضباب كثيف، وسيطر صمت أزرق، وبدت الأغصان خضراء ندية، ابتسم صباح أنيق، وعزفت طيور، في منتهى الرقة، ألحانا غجرية، رقصت لها الغابة، ووقفت الأسئلة احتراما..، سقطتُ أسيراً في رحمة اللحظة، ثم هتفتُ:

بين اليقظة والمنام

منطقة زرقاء

يعبرها مسافرون غرباء

يتزودون بالسؤال

يشربون القلق

ويدخنون الجمال

بين اليقظة والمنام

استراحة وأسفار

وغوص في بحور الذات

وتيه في غابة السؤال

واصلتُ ممشاي، فرسم الصباح الأنيق بسمات أخرى، وضحكت شمس، انبثقت من قلب الضباب الكثيف، فتراءت لي القاف والصاد تمشيان جنبا إلى جنب، ثم التحمتا، واكتملت الصورة معلنة ميلاد لقاء جديد، هرولتُ نحوها، ووضعنا اليد في اليد، وسرنا نمحو فصلا جديدا من البياض..

أحببت المنطقة التي التقينا فيها، فهي برزخ بين الحلم والواقع، وبين اليقظة والمنام... وهي أيضا أمواج من الجمال، ولوحات من الرقة، وأسفار في المستحيل، لكن اللقاء فيها، كان سريعا ،إذ ما إن ترافقنا قليلا، ومحونا بعضا من البياضات المتراكمة، حتى لاذت القاف والصاد بالفرار، وبقيتُ، مرة أخرى، وحيدا.



قصة قصيرة

كتابـــات إبداعيـة

أفكار طائشة

محمد العودي

جلست أمام التلفاز وبيدي فنجان القهوة أتأملها وكأنني أنظر إلى مستقبلي بين أصابع يدي. أتمعن في سوادها، هذا السواد الذي خيم على العالم فجأة وطمس الفرحة. هي الفواجع تتعقبنا الواحدة تلو الأخرى، ليس هناك سوى أخبار الموتى والمصابين والجرحى، وأخبار عن لقاحات متعددة وكأن الفيروس ليس جنسا واحدا. يبدو لي الأمر وكأننا في سباق الموت وأنه لم يبق على انتهائه سوى أمتار قليلة ولن ينجو إلا من كانت صحته جيدة ويمتلك رئة سليمة تمكنه من مواصلة السباق وعبور خط النهاية.

لفحتني رائحة البنّ فتذكرت وظيفتي التي فقدتها بسبب هذا الفيروس الذي شل حركة التجارة وغلّق الأبواب واستفرد بالأرض والسماء حيث لم يعد يخرج إلى الشارع إلا من كان مضطرا أو أراد أن يقامر بحياته.

استحليت الأمر في البداية وهذه الإجازة المدفوعة الأجر وعادت بي الذاكرة إلى أيام الثانوية عندما كنت أتمنى بأن يحدث شيء في هذا العالم يعفينا من مشوار المدرسة ويجعل سنتنا الدراسية بيضاء. حدث الأمر أخيرا رغم أنه جاء متأخرا، لكنه على الأقل أكد لي أمرا بأنني لم أكن مراهقا حالما وأن كل شيء ممكن مهما كانت غرابته، فقط يحتاج إلى بعض الوقت، فالزمن كفيل بكل شيء.

نظرت إلى فنجان قهوتي فإذا به فارغ تماما، وكذلك كنت من الداخل أشعر بفراغ رهيب ووحدة صامتة انعكست على المكان الذي من المفترض به أن يكون حميميا، لكنه يشبه الآن كهفا مهجورا تسكنه روح خاوية وجسد متعب يستقر في ركنه الركين لا يتحرك مثل الأثاث.

آه من وجع الوحدة، بل آه من وجع الغياب. كنت أظنني إنسانا منطويا على نفسه، لا يحب مخالطة الناس، لكن اتضح لي بأنني كنت مخطئا وأن زعمي هذا لم يكن إلا بهتانا. كان يلزمني بعض الوقت لكي أعرف أنه لا يمكنني أن أعيش وحيدا منعزلا عن الناس. فالوحدة هي انعكاس لمرض نفسي يمكن أن يقود المرء إلى الانتحار وإلى تبني أفكار خاطئة قد تقوده إلى الجنون.

قمت لإعداد فنجان قهوة آخر وقبل أن ألج المطبخ تفقدت وجهي في المرآة المعلقة أمام الباب فوجدت أن ملامحي قد تضخمت وأن شعر رأسي أصبح مثل شجرة كثيفة الأوراق، أما لحيتي فلا تدل إلا على أنني

لم أخرج من السجن لمدة طويلة، سجن الأفكار طبعا. فعندما تكون سجين أفكارك لا تقدر على فعل شيء سوى الهذيان، ثم إن هذا الاحساس بالفراغ، خصوصا الفراغ الداخلي يشعر المرء بأنه إنسان تافه لا فائدة منه. وأي فائدة ترجى مني؟ أي نفع يأتي مني إن لم أكن أستطيع أن أنفع حتى نفسي؟ من المستفيد من وجودي؟

حيرني هذا السؤال وأحسست بعدها أنني لا شيء، وحيدا تدروه رياح أفكاره السلبية تنثره بين فكرة ونقيضها.

لكن سؤال معنى وجودي هذا قادني لتقفي الذاكرة عندما كنت أنظر بدهشة إلى أولئك الذين يتسولون على قارعة الطريق ومنهم من كانت لديه عاهة مستديمة. كان يجول في خاطري نفس السؤال، ما نفع هؤلاء؟ بعد سنوات من طرح السؤال وجدت الإجابة أخيرا ألا وهي ليتمكن الناس من التصدق عليهم وممارسة إنسانيتهم، لكي يستطيعوا أيضا إقامة فريضة الزكاة.

دخلت المطبخ وأعددت القهوة وعدت أتمدد على الأريكة في كسل أحاور نفسي مجددا كالمخبول.

فقط في تلك اللحظة بالذات عرفت لماذا يربي بعض الناس الحيوانات الأليفة التي تكون عادة دون فائدة مثل القطط، ببساطة لأنها حيوانات مؤنسة ومستمعة جيدة ويستطيع المرء أن يحدثها ويشعر بها وبرَدَّة فعلها بدل أن يحدث نفسه أو الجدران من حوله.

أخذت رشفة من فنجان القهوة وعدت أناجي نفسي وأُسِرُّ لها على ما في قلبي من مشاعر مكتومة وما في عقلي من أفكار مخبولة. كان هناك شيء حزين يخيم على الفضاء وأفكار سلبية تحوم في رأسي من كثرة الجلوس في هذا المكان الذي أصبح مثل زنزانة سجن كئيبة لم أغادرها منذ شهور بسبب العدوى بدون فعل أي شيء سوى الأكل والشرب ودخول الحمام ثم النوم، تماما مثل القطط التي تحدثنا عنها، إلا أنني هاهنا لا أسلي أحدا.

غبت قليلا في متاهات أفكاري ثم أخذت رشفة أخرى من فنجان قهوتي فأحسست بالاختناق. فتحت شباك النافذة واستنشقت بعض الهواء النقي. كان الشارع مهجورا لا أحد يعبره. عدت للاستلقاء على الأريكة. بعدها مباشرة شعرت كما لو أنني صعدت إلى فوق ناطحة سحاب وألقيت بنفسي من فوقها، وأنني عند السقوط الحُر أحسست بهواء الحرية يتلقفني، لكنني في الأخير اصطدمت بالأرض ثم اختفى كل شيء وعدت إلى رُشدي فوجدتني ما زلت جالسا على الأريكة لم أبرح مكاني ولا قدرة لي على القيام بأي شيء، ولو حتى مجرد حركة.

في الصباح استيقظت على أشعة الشمس نشيطا لا أعرف من أين أتتني كل هذه العزيمة. لبست ملابسي الرياضية وركبت دراجتي الهوائية وانطلقت لا أعرف إلى أين، لكنني شعرت بالحياة تدب في أوصالي من جديد. علمت بعدها أنني ما زلت على قيد الحياة.



قصة قصيرة

في الميناء

حسن كشاف

إنه الأسبوع الرابع من كل شهر؛ لهذا فأنا غاضب ومستعد للانفجار في وجه أي أحد ولو لأتفه الأمور.

- آه! كم أُكِنُّ من مقت لهذا الأسبوع!

والسبب أني أضطر فيه إلى مغادرة غرفة الاستراحة استجابة لمبدأ التناوب الذي تنهجه الشركة.

لا أعرف لماذا يحب الناس السفر والتنقل بين المناطق المختلفة. ربما ينبع استغرابي هذا من الإشباع والامتلاء الناجم عن طبيعة مهنتي، فقد تنقلت عبر مناطق عديدة؛ داخل الوطن وخارجه. وربما لكوني رجلا بَيْتُوتِيًا بطبعه؛ رجل يجِدُ لذة خاصة في قضاء يوم كامل في بيته يشاهد التلفاز أو ينهمك طهي «طاجين» بالسمك.

هذا الغضب من هذه المهمة الاعتيادية، جعلني على غير العادة لا أنتبه إلى وثائق الشاحنة ولا حتى لبطاقة الهوية، أذكر أني قمت بلملمتها كما اتفق وغادرت البيت. كالعادة لا تَتَدَبَّرُ غباء سلوكاتنا إلا عند فوات الأوان. وكما كان منتظرا بدأت في تَدَبُّرِ سلوكي والعض على النواجد بعد أن تجاوزت للتو معبر جهاز المراقبة بالأشعة. أمامي مباشرة تقف موظفة الجمارك منتصبة عند الحاجز الحائل بين الباخرة، كانت تشير بيدها أَنْ تَقَدَّمْ:

ــــ وثائق الشاحنة والهوية من فضلك.. قالت الموظفة الأربعينية الأنيقة.

تَلَكَّأْتُ بعض الشيْءِ لكنّني تصنعت الثقة بالنفس وأنا أمُدُّها بالوثائق جُمْلَةً واحدة حتى يسهل عليَّ أقناعها بِحِلْقَةٍ أو اثنتان إن اكتشفتْ غياب إحداها.

أخذتْ تُنَقِّلُ بصرها بين الوثائق وبين سحنتي في نوع من الاستغراب، وأحيانا تهيم تَحْدِيقًا في الشَّاحنة العملاقة وكأنها تحاول التعرف على طولها البالغ عشرين مترْا أو يزيد.

ـــــ هل هنالك من خطب؟ قلتُ بعد أن بالغتْ في التدقيق.

ـــــ اشتغلت كل هذه السنوات كجمركية، لكنني لم أصادف ظاهرة من هذا القبيل! هكذا ردت وقد برقت عيناها إعجابا.

ارتبكت أكثر وقلت متصنعا الدهشة:

ـــــ ظاهرة! أي ظاهرة؟!

كانت تواصل الابتسام بينما ناولتني الوثائق وهي تقول:

ـــــ تفضلي سيدتي العظيمة، أنا فخورة بك! بل إن كل النساء فَخُورَاتٌ بقدرتك على اقتحام هذا المجال..

أحسست أن أعصابي تركد للحظة ثم تنط غليانا من فرط الإهانة. اختلطت عليَّ الكلمات، ولم أعد أدرك ما الذي أصاب سرعة بديهتي، بعد أن شعرت ولأول مرة أنني غير قادر على الرد؛ أرجعت السبب إلى كوني لم أتعرض من قبل لموقف مشابه! وهل يجرؤ أحد على التشكيك في رجولتي أو حتى في ذكورتي! لهذا كنت مضطرا إلى تكذيب إحدى حواسي الأقوى كسائق شاحنة، وقلت في نوع من الانفعال علها تصلح خطأها:

ـــــ ماذا؟!

ـــــ فخورة بك سيدتي.. رحلة موفقة..

هنا امتقع وجهي وأحسست بلطمة الإهانة من جديد، كدْتُ أكيل لها من قاع جرابي وابلا من السباب، لولا أنها غابت عن أنظاري ملبيَّةً نداء سائق خلفي ارتفع زَعِيقُ شاحنته.

تقدَّمتُ قليلاً ثم ركَنْتُ الشَّاحنَةَ جانبا وشرعت أتأمل وثاقي. رخصة السياقة كانت لزوجتي وكذلك بطاقة الهوية، رفعت رأسي صوب المرآة الخلفية، كان الوجه لزوجتي. الحقيقة أني كنت أشبهها، لكن ليس لهذا الحد من التطابق! وبفزعٍ أرسلت يدي إلى ما بين فخذيَّ، تَلَمَّسْتُهُ جَيِّدا، كان فتحة! فتحة كفتحة زوجتي تماما..!

تجمدت في مكاني لعلِّي أستطيع تسويغ الأمر، أو لعَلِّي أستفيقُ من هذا الكابوسِ المفزع. وعندما فقدت الأمل في تحقق ذلك؛ بدأت التفكير بشكل أكثر منطقية: هل لأني أقضي جل وقتي فراغي بالبيت قرب زوجتي صرت هي؟! أم أنه تأثير الأشعة الصينية لجهاز المراقبة كما يحدث في أفلام الخيال العلمي!؟ أم أنه ناجم عن خوفي من إجراءات إدارة الشركة في حقي إن تأخرتْ السِّلَعُ في الوصول إلى وجهتها بسبب تهاوني في العمل!! أم..؟ أم..؟ أم..؟

شاحنة تقف وراء شاحنتي يشقُّ زَعِيقُهَا الأسماع، يبدو أني غفوت أثناء القيام بإجراءات التفتيش الروتينية. أمامي مباشرة تنتصب موظّفة الجمارك عند الحاجز الحائِل بيني والوصولِ إلى الباخرة، كانت تشير بيدها أَنْ تَقَدَّمْ:

ـــ وثائق الشاحنة والهوية من فضلك.. قالت الموظفة الأربعينية الأنيقة.

تَلَكَّأْتُ بعض الشيْء لكنّني تصنّعت الثقة بالنفس وأنا أَمُدُّها بالوثائق جُمْلَةً واحدة حتى يسهل عليّ أقناعها بحِلْفَةٍ أو اثنتانَ إنْ اكتشفتْ غياب إحداها.

أخذتْ تُنَقِّلُ بصرها بين الوثائق وبين سحنتي في نوع من الاستغراب، وأحيانا تهيم تَحْدِيقًا في الشّاحنة العملاقة وكأنها تحاول التعرف على طولها البالغ عشرين مترْا أو يزيد.

(16:32) 25/02/2020

بوسكورة الدار البيضاء



جهود محمد مفتاح في نمذجة الخطاب المنقبي

المهدي لعرج

تمهيد

يندرج حديثُ محمد مفتاح عن المناقبِ والكراماتِ ضمن مشروعٍ أوسعَ تناولَ فيه بالدرسِ والتحليلِ والتأويلِ طبيعةَ الكتابةِ الصوفيةِ ومقاصدَها، لاسيما في مجال الغربِ الإسلامي إبان القرنيْن السابع والثامن للهجرة. وهو حديثٌ يمتدُّ من سبعيناتِ القرن الماضي إلى محطاتٍ لاحقة في مسيرته العلمية الحافلة بإعمالِ المنهج في الفهم واختبارِ المفاهيم وتجديدِ الرؤية. ويستحقُّ هذا المشروعُ الخصيبُ وقفةً أطولَ وتأملاً أعمق، ولكن إنما نذكرُ من ذلك في هذا السياقِ ما يسمحُ بتنويرِ تصوره وإضاءةِ منهجه، وبالقدر الذي يحفزُ الباحثينَ على ارتياد هذا الأفق الرحب من الكتابة الذي يشكل بالفعل خطاباً متميزاً، له شروط إنتاجه الخاصة، وأحاطت بمقاماتِ التلفظِ به سياقاتٌ خاصة، ومن الطبيعيِّ أيضاً أن تكونَ له باعتبارِه خطاباً مبادئُهُ ومقاصدُه ورهاناتُه الخاصة.



وعلى العموم، كيف يمكنُ لنا أن نميزَ أصولَ حديثِ محمد مفتاح عن هذا الموضوع من فروعه؟ كيف بنى تصورَه للكتابةِ الصوفيةِ، في بداية الأمر؟ وكيف انتهى بعد ذلك إلى النظرِ للخطابِ المنقبي باعتبار صورةً للمنطق الطبيعي، من حيثُ إمكانيةُ عدِّه آليةً من آليات المقايسةِ والتمثيل، لاسيما من خلال توظيف رمزِ الحيوانِ لإقامة توازنٍ ما في المجتمع؟[1] ما هي أبعادُ النمذجة التي اقترحها محمد مفتاح للخطاب المنقبي؟[2]، ما هي آلياتُها المنهجيةُ وآفاقُها التنظيرية؟ كيف يمكن اعتبارها آليةً لإنتاج الفهم؟ وما هي محاذيرُها في إقامة التفاعل الضروري مع القارئ؟ كيف يصنعُ الخطابُ المنقبي قارئه؟ وكيف يُنتجُ تأويلُ الخطابِ أفقاً آخرَ للوعي بالنصِّ وحدودِ القراءة؟ في سبيلِ الإجابةِ عن بعضِ هذه الأسئلة يجدرُ بنا أن نتوقفَ عند المحطاتِ الآتية:

1- المحطة الأولى:
سيرورة النص الصوفي

ترجع جذور هذه المحطة بالأساس إلى مقالة نشرها أواخرَ السبعينات من القرن العشرين، تحت عنوان: "الكتابةُ الصوفيةُ: ماهيتُها ومقاصدُها"[3]، وقد كان من الطبيعي بالفعل خلال هذه المرحلة أن يتصدى محمد مفتاح -وهو المهتم آنئذ بإنجاز أطروحة حول التيار الصوفي والمجتمع-[4] لتحديد مفهوم الكتابة الصوفية ومقاصدها، مع العلم أنه من اللافتِ استعماله مفهوم"الماهية" عوض "المفهوم" أو غيره.وبعد خمسِ سنواتٍ نشرَ مقالة أخرى عنوانها: "الرمزُ-الوظيفةُ-الفعاليةُ في الكتابة الصوفية"[5]، استعار فيها التعريف الذي صاغه في الدراسة السابقة، وهو أنها كتابةٌ "تهدفُ إلى تكوينِ إنسانٍ كاملٍ بطرقٍ خاصةٍ في سياق معين"[6].ثم إنه، وبعد انصرام خمسِ سنواتٍ أخرى أعادَ الكاتبُ نشرَ نفسِ هذه الدراسةِ في كتابه: "دينامية النص"، تحت عنوان: "سيرورة النص الصوفي"[7]، مع إضافةِ مجموعةٍ من الإشاراتِ والتعديلاتِ، لاسيما على مستوى المفاهيم.

واعتباراً لكون الكتابةِ الصوفيةِ نوعاً من جنسِ الكتابة العام فقد اهتم مفتاح في هذه المرحلة بالحديثِ عن خصائصها البنيوية والوظيفية، مبرزاً في هذا السياق أن في كل كتابة، ومنها الكتابةُ الصوفيةُ أربعةُ أركان، لا بد أن تتحقق مجتمعةً، وهي: الغرضُ المتحدَّثُ عنه، والمعجمُ التقني، وكيفيةُ استعماله، والمقصديةُ[8]. والغرضُ من التأكيد على ضرورة اقترانِ هذه الأركان بعضِها ببعضٍ هو تمييزُ

يندرج حديثُ محمد مفتاح عن المناقبِ والكراماتِ ضمن مشروعٍ أوسعَ تناولَ فيه بالدرسِ والتحليل والتأويلِ طبيعةَ الكتابةِ الصوفيةِ ومقاصدَها، لاسيما في مجال الغرب الإسلامي إبان القرنين السابع والثامن للهجرة



الكتابةِ الصوفيةِ من غيرِها وإعطاؤها هويتَها المتفردةَ التي تجعل منها جنساً نقياً لا يلتبس بغيره من أجناس الكتابة وأشكالِ التعبير، على الرغم من اعترافه بأنه ليس هناك كتابةٌ صوفيةٌ صرف، إذ منها ما يشتركُ مع التاريخ، ومنها ما يتداخلُ مع الشعر، ومنها ما يظنُّ القارئُ غيرُ المطلعِ أنه كتابٌ للأدب[9].

وعلى الرغم من أن محمد مفتاح لم يطرح في هذه المرحلةِ إشكاليةَ نمذجةِ الخطاب المنقبي، إلا أن حديثَه بتركيزٍ عن كتب الطبقات سيفضي به إلى رصد بنياتٍ أساسيةٍ لدينامية النص الصوفي. وهذا أمرٌ مهم بالنسبة لأي تصورٍ لاحق حول حديث النمذجة، كما سنوضح. لقد آثر محمد مفتاح خلال هذه المحطة في سياق بلورة مشروعه حول الخطاب الصوفي أن يستعمل مفهوم "كتابة الطبقات الصوفية"[10]. فما هي أبرز المبادئ والسمات البنيوية والمقاصد الوظيفية التي تميزُ هذا النوع من الكتابة الصوفية؟ للإجابة عن مثل هذا السؤال يشير مفتاح إلى ما يأتي[11]:

ينتقل محمد مفتاح للحديث عن الكرامة في حد ذاتها، وعن نسبية مضمونها الحكائي بالنظر إلى مقامات متلقيها وأوضاعهم التواصلية وثقافاتهم واعتقاداتهم

- **مبدأ التشابه مع الكتابة التاريخية:**

– من حيث القصدُ الأيديولوجي العام: المحافظةُ على هدفِ تعاليم الإسلامِ الداعي إلى وحدة الأمة.

– ومن حيث الشكلُ، كما يتضح من خلال اعتماد السندِ وتمحيصِه، وردم ما قد يجده المريد من هوة بين خوارقِ الكراماتِ ومعجزاتِ الرسول (ص) وكراماتِ الصحابةِ والتابعين.

– ومن حيث صيغةُ الخطاب: فكلاهما تاريخٌ يحكي عن ماضٍ، ومن ثمَّةَ، فإن كلاً منهما يستعمل، غالباً، اللفظَ الخاص بسرد التاريخ وحكايته، وهو الفعل الماضي المجرد من العلامات الدالة على المتكلم. وذلك من أجل تأكيد الإقناع.

- **مبدأ الاختلاف عن التاريخ الرسمي:**

– من حيث الموضوعُ: حيث يهيمن محوران:

1. البطل: حيث يجري الحديث عن خوارقه وبطولاته ومناقبه.
2. الإطار: أي مكان وزمان تجلي هذه البطولات.

– ومن حيث القوانينُ المحتملةُ وأهمها:

1. الاستشهادُ بالشعر: بهدف إثارة العواطف والانفعالات والتأثير في المخاطَب والقارئ، وارتباط الشعر بالدين والسحر وغيرها ظاهرة عامة[12].
2. الحكاياتُ وذكر الأمثال والأخبار: لنجاعة تأثيرها وسهولة حفظها13.
3. الحديثُ: لإقامة الحجة على شرعية ما كانوا يقومون به، بغض النظر عن تحريات صحة السند والمتن، على منهج المحدِّثين14.
4. تنوعُ الاستدلال:بين مختلف مؤلفات الصوفية، وذلك بالقدر الذي أضفى عليها من التنوع ما أبعدها عن النَّسخية والجمودية15.

- **مبدأ الانتقال من التاريخ إلى الأسطورة:**

وهذا الانتقال هو الذي يعطي لهذه الكتب هويتها وتميزها[16]. وفي هذا السياق ينتقل محمد مفتاح للحديث عن الكرامة في حد ذاتها، وعن نسبية مضمونها الحكائي بالنظر إلى مقامات متلقيها وأوضاعهم التواصلية وثقافاتهم واعتقاداتهم، وغير ذلك مما يرتبط بتطور المعرفة الإنسانية. وعلى العموم، يفترضُ محمد مفتاح أن الكراماتِ تتمحورُ حول ثنائية: الدنيا-الآخرة، وأنه يمكن تصنيف الكراماتِ التي تتعلقُ بالحياةِ الدنيا في المواضيع الآتية:

– الخوفُ ومقاومته: كان الناسُ لا يأمنون بعضهم، بحيث كان التفاتن فاشياً في قبائلهم، وتتتابعهم الجوائح والكوارثُ باستمرار، لذلك كانوا يخافون من البشر ومن الطبيعة[17].

– التعصبُ: للبلد والإقليم، بحيث تنافس رواةُ التراجم على ذكر مَنْ بناحيتهم من الصلحاء والأولياء[18].

– التعليميةُ: إذ كان الوليُّ في حياته، كما كان قبره بعد مماته أحياناً موئلَ الباحثين عن حلولِ ما يعتاصُ عليهم من أمور العلم والمعرفة[19].

– الاقتصاديةُ والاجتماعية: ذلك أن كرامات كثيرةً متعلقةٌ بالشؤونِ الاقتصاديةِ والزواج، لأن المتصوفةَ لم يكونوا منعزلين عن الناس[20].

– التحكمُ في الكائنات: ولا سيما الأسدُ وهذا من أهم المحاور التي تدورُ عليها الكرامات. كل الحيواناتِ جنودٌ مجندةٌ لخدمة الصوفي، كما كانت جنوداً مجندة لخدمة الأنبياء والرسل[21].

- السفرياتُ: ذلك أن السياحةَ ركنٌ من أركانِ التصوف الشعبي، ولا سيما إلى الجغرافيا المقدسة: الحجُ والرباطاتُ والمغارات وغيرها[22].

ولكن كيف تتشكل الكرامة وما هي الظروف المباشرة لصياغة نصها؟ يطرح محمد مفتاح منذ هذه الفترة سؤالا في غاية الأهمية، فيقول: "ولكن كيف تحققت و"ظهرت" لغوياً؟ وما هي الوسائل التي كانت تُتخذ حتى تتابعت تلك الوحداتُ الدالة؟"، وفي الإجابة عن ذلك يشير إلى الوسائل الآتية[23]:

- السند: بحيثُ تنافس الناسُ في الاتصال بالشيوخ والرواية عنهم.
- الرؤيا والرؤية: من خلال المناماتِ والرؤيةِ المباشرة.
- حالة عدم السواء: لاسيما عند الاحتضار أو توهمِ الحواس، أو أيِّ وَسواس.

ويشيرُ مفتاح إلى الجوِّ الأسطوريِّ الذي يسري في الكرامة، مما ينعكس على المجال اللغوي، فالزمانُ والمكان وفعلُ الصوفيِّ مفعمةٌ بالدلالاتِ الأسطورية، ومع ذلك ففهمُ الخوارق متطورٌ ونسبيٌّ[24].الكرامةُ تعبيرٌ رمزيٌّ، وهي لذلك ليست خاصةً بمجالٍ خاص، وتطورها في البيئة المغربية مثلاً إنما تم من أجلِ تلبيةِ حاجاتٍ ووظائفَ خاصة، إنها حكاياتٌ خياليةٌ نواتها من زمنٍ سحيقٍ ليس لها من دلالاتٍ واقعية إلا ما تؤديه من وظائفَ مختلفة، والدليلُ على ذلك أيضاً إمكانيةُ انضباطها وخضوعها لتحليلِ المنهج السيميائي، كما حاول تطبيق ذلك على كرامة أبي وكيل[25].

في هذه المحطة اشتغل مفتاح عموماً على بناءِ فهم منسجم لشكلٍ تعبيريٍّ وخطاب كان له تأثيرٌ عميقٌ في حياةِ الناس. معتركُهُ إذن هو سوءُ الفهم الذي يجلبه التوظيفُ الظرفيُّ والفهمُ الحرفيُّ للأشياء، لذلك يكرر مفتاح كلمةَ الفهم كثيراً، باعتباره معنياً برد الأمور إلى نصابها: يقول: " ففهمُ الخوارق إذن متطور ونسبي، ...، قد يُفهم مما سبق أن هذا النوعَ من الثقافة خاصٌ بالفكر العربي بصفة عامة، وبالفكرِ المغربيِّ البربريِّ بصفة خاصة لأن الظروفَ الموضوعيةَ والذاتيةَ حتَّمت ذلك، ولنزيل هذا الفهمَ الذي قد يتبادرُ إلى الذهنِ نؤكدُ أنه خاصٌ من حيث توظيفُالرموزِ بحسب معطياتِ البيئةِ وحاجاتِ الناسِ المختلفة، وخلقُ رموز أخرى مشتقةٌ منها، وأنه عامٌّ من حيث كونهُ متجذراً في النفسِ الإنسانية يبيِّنُ البعدَ الإنسانيَّ العميقَ للوجود، كما تبينُ الدراساتُ التي قام بها المهتمون بهذا النوع من الثقافة[26]. وبعد التحليل العلمي العميق والمنسجم(من خلال جرد الوظائف والبرنامج السردي لكل حكاية) يخلصُ الباحثُ إلى أن "الرغبةَ في المحافظة على الحياةِ والخوفَ من الموتِ هي أساسُ الحكايةِ الخارقةِ[27]".

1. وعلى العموم، فقد حاول محمد مفتاح في هذه المرحلة استكشافَ البنيةَ العميقةَ لخطابِ المناقبِ واكتفى بوصف بنيتها السطحية، بحسب ما نظرَ فيه من نصوصٍ وما توفرَ لديه من مفاهيمَ شارحة، دون أن يدعيَ القدرةَ على الدعوة إلى التعميم، لأن محاولةَ تعميم ذلك الوصف - في خضم السعيِ الحثيثِ إلى بناءِ فهمٍ منسجمٍ- هو نوعٌ من الشطط، كما يقول[28].

II- المحطة الثانية: نحو نمذجة للمناقب

وخلال هذه المحطةِ سيشتغلُ محمد مفتاح على تحليلِ نصٍّ منقبيٍّ بجرأة أكبر وطموحٍ منهجيٍّ أوضح، على الرغم من أن هاجسَ التواصلِ ظل يشغلُ الباحثَ بالقدر الذي جعله يجيلُ بصره ويقلبُ نظره تحرياً لإنتاج المعنى المنشود والتماساً لبناء فهم أمثل، كما سنحاول بيان ذلك. أشار محمد مفتاح صراحةً في ثنايا الفصل الخامس من كتابه "مجهول البيان" إلى رغبته في نمذجة المناقب[29]. بل تكمن أهمية تحليل النص المنقبي في هذه المرحلة في اعتباره مؤشرَ تظهيرٍ أساسيٍّ يختبر من خلاله الفصولَ النظريةَ التي

يشيرُ مفتاح إلى الجوِّ الأسطوريِّ الذي يسري في الكرامة، مما ينعكس على المجال اللغوي، فالزمانُ والمكان وفعلُ الصوفيِّ مفعمةٌ بالدلالاتِ الأسطورية، ومع ذلك ففهمُ الخوارق متطورٌ ونسبيّ





تقدمت في الكتاب برمته، أي بمثابة حجة على أهمية ربطِ الأنساقِ النظريةِ بالتطبيقِ درءاً لتهمة تقويل النص ما لم يقل[30]. وبالنظر إلى أن هذا الفصلَ المقصودَ كان في الأصلِ موضوعَ مداخلة في ندوة وطنية، لا يمتنعُ أن يكون وقع فيها للناسِ لَبْسٌ الفهم، لذلك أضافَ الكاتبُ مقدمةً ترومُ جلاءَ الأمر، ونفهمُها في سياقِ الاحتجاج لعمق الخطاب المنقبي والاحتجاج به، بعدما توفرت المفاهيمُ الشارحةُ، فيما يبدو. يقول محمد مفتاح: "قدمنا أربعة فصولٍ نظرية في هذه الدراسة. وها نحنُ أولاء نُردفها بفصلٍ خامسٍ تطبيقيٍّ تظهيراً لتلك المفاهيم ووضعاً لها على المحكّ ليطمئنّ من في قلبه شكٌّ بأن هناكَ ارتباطاً بين النظرية والممارسةِ وليقتنعَ من كان سليمَ النيةِ خالصَ الطويةِ أن تحليلنا ليس هُراءً ولا سندَ له أو قد أُسقط على هذا النص إسقاطاً. لا، يا أخانا في الله وفي طاعته، إن هذا التحليلَ وراءه فروضٌ وقواعدُ ومفاهيمُ، وهي تكوّنُ جميعُها ما يُطلق عليه اسمُ النظرية، وأهم الفروضِ أننا سنعتبر هذه الترجمة – المنقبة مثلاً ضُرب لتُستخلص منه العبرةُ، شأنها شأنُ الأمثالِ القرآنية والحديثية.. و"المزرعة الحيوانية" لجورج أرويل و"الظاهر الغابر" لأحمد بوزفور"[31].

يتمحور تحليل محمد مفتاح للخطاب المنقبي في هذا السياق على نص كرامة لأبي زكرياء يحيى بن لا الأذى، من كتاب التشوف لابن الزيات[32].ويطور تحليله وفق النسق الآتي[33]:

1. تحديد المبادئ

– عدم الاكتفاء بظاهر المعنى وإنما العمل على تحديد الموازيات الباطنية.
– أي ربط الصلة بين الواقع والعالم الممكن في المناقب.
– وبالتالي ضرورة عقد الصلة بين الترجمة-المنقبة وبين ضرورات إنسانية أبدية.

2. تحديد القواعد: وانطلق في ذلك من نوعين من القواعد:

– قواعد عامة، ذلك أنه إذا كان النص أدباً فإنه يحتوي على ما هو ضروري للحياة، وفي مضمونه ما يدل على الجنس والتدين معاً.
– وقواعد خاصة، وذلك أنه إذا كان النص منقبة فإنه يتحدث عن بطل، وقد يحتوي على أفعالٍ خارقة.

3. تحديد المفاهيم: والمفاهيم أيضاً منها عام وخاص:

– فالعام هو نظريةُ التفاعلِ النصيِّ التي تعتبرُ أن المفهومَ يكتسبُ معناه من موقعه ودوره ضمن بنية شمولية.
– وأما الخاص فهو النظريةُ التفاعلية الاستعارية.

4. تحديد الغرض والقصد العام:

يقول محمد مفتاح: "مقصودنا إذن ليس التعرضَ للمناقبِ والكرامات ولا سردَ المؤلفات فيها، كما أنه لا يتوخى أن يحللَ مناقبَ وكراماتٍ متعددةً (...)، وإنما هدفنا هو اختبارُ النظريةِ المقترحةِ لنرى ما مدى ملاءمتها لتحليلِ المناقبِ والكراماتِ كما لاءمتِ الأقاصيصَ والحكاياتِ"[34].

وينظر محمد مفتاح في نص المنقبة ليفرق في البداية بين أمرين[35]:

1. الواقع: وقوامه المضمونُ الحرفيُّ الذي تحيلُ عليه أحداثُ المنقبةِ مما يمكن التثبتُ منه بالفعلِ بعرضِ تلك الأحداثِ على المواضعِ والأماكن، وهذا إنما يهم القارئَ الحرفيَّ الذي يبحثُ عن مطابقةِ أحداثِ النص لحقيقةِ العالم كما هو.

2. العالم الممكن: وقوامهُ العالمُ الذي نكوِّنه في أذهاننا بدءاً من وعينا بأن الأمر يتعلق بأحداثٍ مرويةٍ في منقبة. وهكذا، فإنه يتعين استعمالُ الوقائعَ الحرفيةَ الواردةَ في المنقبة لإبراز موازياتها المضمرة، أي استعمالُ معطياتِ الواقع لبناءِ الممكن والمراد والمبتغى[36]. مع الإشارة إلى وجود ديناميةٍ في هذا السياق، إذ ربما أمكن الانطلاق من العالمِ الممكن وتكييف معطياته مع الواقع، كما يحدث في الكرامات الخارقة[37]. وإذا كان ثمة من شيءٍ يستحقُّ عناءَ فهم المنقبةِ وتحليلها فمن أجل بناءِ هذا العالمِ الممكنِ لا غير، إذ إن الأمورَ الأخرى متاحةٌ في كتبِ التاريخ والفقه والأدب وغيرها.

نمذجة المناقب

يرى محمد مفتاح أن المناقب أو الكرامات كالشأن في قصص الخيال العلمي وما أشبهه يمكن أن تصنف في عدة أنماط بحسب درجة انزياحها عن الواقع[38]:

1. النمط الأول: وهو الذي يعبر عن الواقع بكل وضوح.

2. النمط الثاني: تعبر عنه المناقب التي يمكن للقارئِ أن يتثبتَ من فضاءِ أحداثها لكنها قابلةٌ مع ذلك للتأويل.

3. النمط الثالث: وهو الذي يجد فيه القارئُ انزياحاً كبيراً عن الواقع الحرفي.

فهم الخطاب المنقبي

من أجل بناء فهم منسجم للنصِّ المنقبيِّ يوظفُ محمد مفتاح مفهومَ الدِّينامية، فقد احتاج إلى أن يلائمَ بين معطياتِ الواقع والوقائع المتخيَّلةِ في العالم الممكن، أي أن يفهمَ العالمَ الممكنَ في ضوءِ الواقع كما يمكنُ تحديده بالرجوع إلى النقل والإثباتاتِ المباشرة، وأن يزداد فهماً بالواقع من خلال تدبرِ عمقِ التفكير الإنسانيِّ وإدراكاته وهواجسه الكامنة في خطاباته وأشكاله التعبيرية حتى ولو بدت مجرد هلوسة. غير أن محمد مفتاح يوظف مفاهيم وإجراءات أخرى منها:

مفهوم التفاعل: La synergie

وهو مفهومٌ يُسعفُ في رصد دينامية الإدراك، ونقله محمد مفتاح من مجال اللعب إلى ميدان المقدَّس، فقال: "فإننا نجده صالحاً لتأويل طبيعة أعمال الصوفي وأفعاله.ذلك أن الصوفيَّ هو إنسانٌ ونبيٌّ أو نصفُ إله في وقت واحد(...). إن له هويتين: هوية الإنسانية العاديَّة، وهويَّة اللاعادية في آنٍ واحد. وليس هناك تناقضٌ بين الهويتين، وإنما هناك مزجٌ بينهما"[39].

مفهوم الانشطار وشبه التضاد:

مما لا شك فيه أن النصَّ المنقبيَّ حافلٌ بالرموز، وأن لهذه الرموز دلالاتٍ وعبراً تُفهمُ في سياق تلقيه، وعلى هذا الاعتبار فمن حقِّ أيِّ قارئٍ أن يأخذَ منه بما يخدمُ مقاصدَه: فقارئُ المنقبة المريدُ يرى فيها ما لا يراهُ قارئها المنكرُ على الشيخ.وتتعدد مواقف القراء باختلاف مواقعهم ومقاماتهم. النصُّ المنقبي يمثلُ رؤيةَ المتصوفة وموقفَهم من الناس والأشياء في مجتمع يوجدُ فيه أيضاً الفقهاءُ والمتكلمونَ والفلاسفةُ والبلاغيونَ والكتابُ والشعراءُ وأهلُ الثروة والجاه والحكامُ، وربما وقعَ الاختلافُ أو الائتلافُ، وهو أمرٌ سابقٌ على النصِّ، ويعتبرُ النصُّ مجردَ تعلة له. حيثُ يعدُّ النصُّ المنقبي، مثل أي نص آخر حمالَ أوجهٍ، ولذلك فهو يسعفُ في القراءة والتأويل، ومن الممكن أن يقلِّبَ المختصُّ رأيَهُ فيه المرةَ تلو المرة.وعلى الرغم من اندراجِ نصوصِ المناقب ضمنَ رؤيةِ المتصوفة بشكل عام، فإن لكلِّ نصٍّ في الفهم آلياتِ بنائه الخاصةَ. ومن أجل بناء فهم خاص لنصٍّ من نصوصِ "التشوف"-في سياقِ السعي إلى صياغةٍ نمذجةٍ واقعية - وظف محمد مفتاح مفهومي التشعيب وشبه التضاد مقترحاً سلوك المنهج الآتي:

- تحديد نواة النص: ومن الواضح أن اسمَ الصوفيِّ هو هذه النواةُ، يتعلقُ الأمر ب: أبو زكرياء يحيى بن لا الأذى. وعلى العموم، فاسم العلم مؤشر على ما سيُحْمَل عليه خلال النص. أي أن اسم الترجمة –

المنقبة يعد مؤشراً على مضمونها[40]. وبما أن الاسم قد يلتبسُ بغيره من الأسماء، يلجأ محمد مفتاح في هذا السياقِ إلى إجراء تصنيفٍ على أساس الصفات:

- الصفات الضرورية
- الصفات الجوهرية
- الصفات العرضية[41].

ثم كيف ينمو النص؟ يرى مفتاح أن ذلك تم من خلال عِدّةِإوالياتٍ ذكر منها اثنتين[42]:

1. التلاصق: أي ترابطُ الكلماتِ والجملِ بعضُها ببعضٍ، وهو أنواعٌ:
   - السببي،
   - المعجمي،
   - والحوار الصريح.

2. التماثل: أي اشتراك كُلِّ جملةٍ وكلِّ فقرةٍ مع لاحقتها في المعنى مما يؤدي إلى انطباق قانون التعدي على النص. والتماثلُ بهذا المعنى يتداخل مع التلاصق، فكل منهما شرطُ وجودٍ لأي نص مهما كان نوعه. ولكن الفرقَ بينهما أن التلاصقَ يقوم على التجاور، والتماثلَ يعتمدُ على الانشطار أو الجمعِ بين مجالين أو مفهومين مفترقين(...)، وعلى هذا الأساسِ فإن الانشطارَ يحكمُ الترجمةَ-المنقبةَ كلَّها، كما يبين ذلك في شكلِ شجرةٍ طبيعيةٍ ملائمةٍ للتصوراتِ الإسلامية[43].

بناء عالم الإمكان

ثم كيف تصورَ محمد مفتاح بناءَ عالم الإمكان؟ الإجراءُ هو جعلُ الترجمة المنقبة مشبهاً به أو موضوعاً ثانياً، وعالم الممكن أو الواقع المحذوف مشبهاً أو موضوعاً أول. يقول:

"وكنا تجنبنا هذه الطريقةَ في تحليلٍ أولي لهذه الترجمة-المنقبة لئلا نصدِمَ مستمعينا وقراءَنا، ولكننا سنفعله الآن طالبين عفوهم وغفرانهم لأننا نريد إتاحةَ عِدة إمكانات تحليليةٍ للباحث ليختارَ منها ما يلائم قناعاته .. ولأننا نريدُ أن نذهبَ في منطق النظرية إلى أقصاه"[44]، وهو منطق يقتضي أن يكون المشبه به حسياً مستقىً من المفاهيم المرتبطةِ بكيفيةٍ مباشرةٍ بالتجربة. يتعلق الأمر باستعاراتٍ مؤسسةٍ على مفاهيمَ حسيةٍ، أو الاستعاراتِ ذاتِ المستوى القاعدي، اعتمدها مفتاح، وصاغ منها ما يناسبُ بناءَ الفهم بصدد هذه المنقبة، لأن الإنسانَ يدركُ المستوى القاعدي أكثرَ من غيره ليتفاعلَ مع محيطه ويخزِّنَ المعرفةَ ويعالجها ويتواصلَ بها[45]. وفي ضوء هذه الاستعاراتِ أمكنَ للكاتب أن يُدخل عالم الواقع في عالم الإمكان وعالمَ الإمكان في عالم الواقع، ولكنْ من خلال إجراءٍ أساسي يتدرجُ وَفق النسق الآتي:

1. تحليل استعارات الجمل: وأبرزها استعارة: "الصوفيُّ نبيٌّ أو إلهٌ".

2. تحليل استعارات النص: نصُّ المنقبة سلسلةٌ مترابطةٌ من الاستعاراتِ، ذلك أن المنقبةَ رغم أنها لا تثيرُ في القارئ استغراباً ودهشة -كالاستعارة- فإنها بهذه القراءةِ التأويليةِ تصبحُ عبارةً عن سلسلةٍ من الاستعاراتِ متفرعةٍ عن استعارةٍ نواة. وهذه العمليةُ هي ما يمكن أن يُطلَق عليه الاستعارةُ النصية"[46].

3. تحليل استعارات السياق: ويقصدُ بها مجموع الاستعارات المتضامُ بعضُها إلى بعضٍ، والتي توازي الخلفيةَ الثقافية والاجتماعية. وتمثل مجموعُ هذه الاستعاراتِ حسب محمد مفتاح ثلاثَ بنياتٍ أساسية:

كنا تجنبنا هذه الطريقةَ في تحليلٍ أولي لهذه الترجمةِ-المنقبة لئلا نصدِمَ مستمعينا وقراءَنا، ولكننا سنفعله الآن طالبين عفوهم وغفرانهم لأننا نريد إتاحةَ عِدةِ إمكاناتٍ تحليليةٍ للباحث ليختارَ منها ما يلائم قناعاتِه ..

يَنْسُجُ محمد مفتاح علاقةً عميقةً بقارئه، ويحاولُ بتركيزٍ أن يُوطِّنَ كلَّ مفهومٍ جديدٍ بما ينير دربَ التأويل، ويتحرى بشكلٍ أكيد ألا يحدِثَ ذلك أيَّ سوءِ فهمٍ

أولاً: التدين الشعبي:فالرجلُ مجابُ الدعوة، ومع ذلك يُعيل نفسَه ويبحثُ عن قوته، وهذا في الواقع هو من يُثَبِّتُ دعائمَ سلطته على المريدين، وهو ما يؤسسُ لاستمرارِ الفعلِ المنقبي.

ثانياً: غريزة المحافظة على الحياة: حياةُ القنفذ مثلُ حياة الوليِّ ينبغي أن يتمَّ الحفاظُ عليها، في سياق كان يهددُها بقوةٍ وعنف.

ثالثاً: الجنس: ضرورةُ المحافظةِ على الحياة ترتبطُ بالممارسة الجنسية، هو شيءٌ مضمرٌ في النصِّ، ولكنْ هذا ما يفترضُ محمد مفتاح أن نستنتجَه ولا سبيل إلى التنازع حوله، وبالتالي فإن التأويلَ المفضي إلى إثباتِ بنيةِ هذه الممارسةِ في نصِّ المنقبةِ يصبحُ أيضاً من الضروريات[47].

خلفيات مفهوم التشعيب وشبه التضاد:

يَنْسُجُ محمد مفتاح علاقةً عميقةً بقارئه، ويحاولُ بتركيزٍ أن يُوطِّنَ كلَّ مفهومٍ جديدٍ بما ينير دربَ التأويل، ويتحرى بشكلٍ أكيد ألا يحدِثَ ذلكَ أيَّ سوءِ فهمٍ، كالذي يمكن أن يقعَ بصددِ قراءة النصِّ المنقبي. فهذا النص يُغري بجعلِ قرائه منه على طرفي نقيضٍ، وهو إغراءٌ لا يمكن أن يستسلم له الباحث الصبور. وهكذا،ففي نهايةِ تحليله يتحدثُ مفتاح عما يسميه تظهير التظهير، والقصد من ذلك إزالةُ تساؤلِ القارئ وتردده، من خلال تأكيده على أهمية التفاعلِ مع المعرفةِ الإنسانيةِ التي تتطور باستمرار، ومنها معرفة المنهجِ وآلياتِ الفهمِ والتأويل، ولذلك فهو يشير إلى أهمية توظيف مفهوم الازدواجية في تجاوز أيِّ شعور بالتناقضِ والتباسِ الفهمِ، ولاسيما في الحالتين الآتيتين:

- مفهوم الازدواجية الباختيني: الذي يمكن أن يُستلهمَ في تعميم تحطيم مبدأ الثالثِ المرفوعِ ليشملَ أيضاً الخطابَ المنقبي[48].
- الازدواجية في المقاربات الأنثروبولوجية والسردية: وكما يمكنُ أن يتضحَ من خلالِ استثمارِ الإمكاناتِ التي يُتيحها تشغيلُ مفهومِ المربع السيميائي الذي تجاوز غريماس من خلاله ثُنائيات شتراوس الحادة مستخلصاً أن الأسطوريَّ يتكونُ من الحدَّيْنِ المتضادينِ الصحيحين في آنٍ واحد، أو من خلال الجهود السيميائية اللاحقة التي أثْبتتِ الحاجةَ إلى تشعيب تلك الثنائيات، أو بعض خلاصاتِ ومبادئ النظريةِ الكارثية، وصولاً إلى غاية إلحاق عالم بعالم وتحقيقِ التفاعلِ بينهما، وبما يخرجُ النصَّ من سذاجته الحرفية[49].

III- المحطة الثالثة: القراءة النسقية للخطاب المنقبي

وهي أساساً مرحلةُ كتاب "التلقي والتأويل"، حيثُ يمكنُ أن نستخلصَ أنه قد تم النظرُ إلى الخطابِ المنقبي باعتباره منطقاً طبيعياً يقومُ لصالح المجتمع -بواسطة شكله التعبيري الخاص- بنفسِ الوظيفةِ التي تقوم بها خطاباتٌ أخرى بواسطة أشكالها التعبيريةِ الخاصة.في هذه المرحلةِ نظر محمد مفتاح في مجموعةٍ من كرامات أبي يعزى من منطلق تأويلي أيضاً، معتمداً على مقاييسَ وضوابطَ وسالكاً مرحلتين:

1. النظر إلى كراماتِ أبي يعزى الحيوانيةِ بصفةٍ عامة ضمنَ بنيةِ الكتابِ الذي وردت فيه، وهو ما يسميه "سفر الاصطراع"، ويحتوي على:

أ- الصراع بين الحيوان/الإنسان: وهو صراعٌ يستعيدُ العلاقةَ المتوترةَ التي كانت بين سلطةِ أبي يعزى والسلطةِ المركزيةِ الموحدية، في السيطرةِ على الإنسانِ والمجالَ. ولابد في النهاية أن ينتهي الصراعُ بحلٍّ ما، لهذا الطرف أو ذاك، أو لكليهما معاً بمنطق: لا غالبٌ ولا مغلوبٌ، من خلال اقتسامِ السيطرةِ وتداولِ الهيمنةِ والتطويع كلٌّ في نطاقِ نفوذه وضمنَ مجالهِ الحيوي، كما قد يحصل في كلِّ زمانٍ ومكان.

ب- آليات حكي الصراع: ولكن، كيف تم حكيُ الصراعِ بين الولايتين، كما يتم التعبير عن ذلك في مناقب أبي يعزى؟ يرصد محمد مفتاح الآليات الآتية[50]:

التمطيط: من خلال التوسُّع في نواة النص، وإلقاء مزيد من الضوء على حدث من الـضروري أن يكتسي أهميةً استراتيجيةً في مآلِ الخطَّاب.

التكثيف: وحيثما وُجد تمطيطٌ وُجد أيضاً تكثيفٌ، فإنهما متلازمان وآليتان تتحكمان في فضاءِ كل خطاب.

التزيُّد: ولا يخلو التمطيطُ والتكثيفُ من الإتيان بمعلومات جديدة لم تذكر في المنقبة من قبلُ، والتزيدُ نوعٌ من التمطيط.

ج- بنية الصراع: وبما أنه صراعٌ، فلكلِّ طرفٍ من أطرافه عُدَّتُه في ذلك، وما يهمُّ في هذا السياقِ هيَ الرموزُ التي يمكن أن تعدَّ دليلاً على ذلك، في المنقبة. هذا، على الرغمِ من أنه في بنيةِ عناصرِها غيرُ متسمة بالاستقرارِ جامعةٌ بين أشباهِ الأضداد[51]، فإنه لا يُستبعدُ أن تتداخلَ الرموزُ وتتبادلَ المواقعَ، وذلك بحسب مقاصدِ كلِّ طرف، وبحسبِ وظيفةِ الخطاب.

د- اختلال التوازن وإعادته: وهذا أمرٌ يتجاوزُ إرادةَ طرفي الصراع، كما يشير محمد مفتاح. إذ لابد لكل اختلالٍ من إعادةِ توازنٍ، فالوليُّ الصوفي الذي يحكم بالكرامة يمكن أن يشتطَّ، وسلطانُ الوقت الذي يحكم بالجند والجاه يمكنُ أن يجور، وبالتالي، فإن وجودَ أحدهما بالنسبة للآخرِ أمرٌ ضروري لتوازنِ السلطاتِ وتحقيقِ العدل، تماماً مثلما قد يحدث في المجتمعاتِ الديمقراطية المعاصرةِ التي تُنتجُ من المؤسساتِ ما تقتسمُ بواسطته السلطاتِ حتى لا تستبدَّ سلطةٌ واحدةٌ وتعمَّ الفوضى. ومن الشيقِ أن المشاركين في هذا الصراع كانوا يعرفون حدودَ أدوارِهم، وأن الخطابَ المنقبي استطاعَ أن يخيِّل بذكاء مناوراتِ كلِّ طرفٍ وهواجسَه وحدودَه التي لا ينبغي أن يتجاوزَها، بما في ذلك فهمَ طبيعةِ الترميزِ المعقد الذي تنطوي عليه المنقبةُ، والذي ما كانَ ليفهمَهُ عامةُ المريدين، وإنما كشفه رواةُ المناقب بإيعازٍ من الوليِّ أو غيرِه لغرض تعضيدِ الفعل المنقبي[52]، وهو أمرٌ لم تكن السلطةُ المركزيةُ لتعترضَ عليه -حتى وإن كان تخييلُه في الغايةِ من التعريضِ بقسوة السلطة أحياناً-، ما دام الولي في خدمة السلطة المركزية: يطفئ الثائرة بين القبائل ويدعوها لطاعة الخلفاء[53].

هـ- شمولية التوازن: وهو أمرٌ ضروريٌّ حتى لا يشعرَ القارئُ بالتناقضِ إزاءَ رمزيةِ الحيوانِ في المنقبةِ وموقفِ الوليِّ الصوفيِّ منها بين مقامٍ وآخر. فالأسدُ ينبغي أن يُقتل لإقامة الدليل الباهر على فعل منقبيٍّ في سياقٍ، بالقدر الذي ينبغي أن يحتفل به ويُستأنس به لإقامةِ دليل ساطعٍ آخرَ في سياقٍ أخرَ على فعل منقبي آخر، وإنما العبرةُ بأخذِ العبرةِ وأن يلتزم كلُّ طرفٍ حدودَه حتى لا يختلَّ التوازن.

و- التصور والتمثل: كيف يمكنُ فهمُ علاقةِ الإنسان/الحيوان في ضوءِ الترميزِ الذي تنطوي عليه المنقبة؟ يفترض محمد مفتاح في هذا السياق أن الكرامةَ حينما تريدُ أن تعبرَ عن الخيرِ تبرزُ الجانبَ الممدوحَ في الحيوانِ، وحينما تريدُ أن تعبرَ عن الشرِّ فإنها توظفُ الجانبَ المذمومَ في الحيوان، وهو أمرٌ يبعث على افتراضاتٍ وتصوراتٍ شتى بصددِ العلاقة الملتبسةِ بين عالمِ الناسِ وعالمِ الحيوانِ، وذلك بحسبِ بنيةِ كلِّ منقبةٍ ووظيفتها، وإن كان لا مفرَّ من جعلِ الكراماتِ يخصصُ بعضها بعضاً[54].إنه ما من شكٍّ في أن الحيواناتِ في الكراماتِ مجردُ رموزٍ، إنها استعارة على سبيل التمثيل[55].

1. النظرُ إلى الكراماتِ باعتبارها متجذرةً في الثقافة الإنسانية، وهو ما يسميه"العهد المستَمد": وذلك لغايةِ الربطِ بين ما هو عامٌ وبين ما هو خاصٌ. وهكذا يشير محمد مفتاح لدواعٍ منهجية خاصة إلى الأسفار الآتية:

أ- سفر الدخول: وهي إشارة إلى "كرامة الشجرة" التي بدارِ أبي يعزى والتي تنطوي على تناص مع ما ورد في سفر التكوين وغيره حول "قصة الخروج" من الجنة، ولكنه تناصٌّ عكسيٌّ، كما يقول محمد مفتاح، إنها هنا قصةُ الدخول إلى جنة أبي يعزى وعالمه الصوفي المؤدي إلى الجنةِ الموعودة[56].

ب- سفر الوادي المقدس: وهو بعدٌ رمزي تاريخيٌّ يجده القارئُ، كما يشير محمد مفتاح في كرامة "الثعبان

تحدث محمد مفتاح عن الكراماتِ والنصِّ المنقبيِّ في مناسباتٍ مختلفةٍ ومتتالية، وفي كل مرةٍ كان يعيد النظر في هذا الموضوع

الرسول"، التي تتحدثُ عن الوادي الذي يغسلُ فيه الشيخُ وأتباعُه ثيابَهم (وذنوبهم). وهو واد، يعد رمزاً، كما يشير محمد مفتاح إلى الواد المقدس الذي يردُ ذكره في الكتبِ السماوية[57]. إن المقارنةَ بين وادي أبي يعزى والوادي المقدس، وبين موسى أو عيسى وبين أبي يعزى وبين كفه وعصا موسى تدخلُ ضمنَ استثمارِ بعض القوانين المعروفة، مثل قانون شبه التضاد، في دراسةِ المتخيَّل الذي يعكسُ طفولةَ الجنسِ البشريِّ وثوابتِهِ الأساسية[58].

ج- سفر الاصطفاء: وهكذا، وبالنظر لمجموع كرامات أبي يعزى التي قلما كانَ يجادلُ في حقيقتها أحدٌ من الناسِ عزيزهم وحقيرهم، كما كانت تنصاعُ لها أنواعُ الحيوانات وغيرُها من الكائنات فإنه بالتالي يعدُّ خلاصةً للمصطفينَ الأخيار[59].

مقاصد التمثيل:

البعدُ الخياليُّ في مناقب أبي يعزى هو الذي يجعلُها أكثرَ انغماساً في تربةِ واقعها وأقربَ للتعبيرِ عن نبضه. فقد أحدقتِ الإكراهاتُ بإنتاجها من كل جانب، وبينَ ثنايا ملفوظاتِها مضمراتٌ شتى يحتاجُ فهمُها إلى الربطِ بين خيالها الجامح وواقعها الجاثم. وعلى العموم،فامتزاجُ الواقعيِّ بالخياليِّ في مناقب أبيَ يعزى، كما يؤكدُ محمد مفتاح هو الذي يعززُ أهدافها التمثيليةَ والتعليميةَ والاعتباريةَ ويجعلُ دلالاتها ومقاصدَها ليست خاصةً بزمنِ أبي يعزى[60].ولعل هذا أيضاً ما يمكن أن يشتشفَّ من موقفِ الفقيه أبي العباس العزفي الذي رأى في مناقبِ أبي يعزى رغم قيامها على أساسِ الكشفِ الغامضِ والخوارقِ التي لا يصدقها العقلُ ولا يبيحها الشرعُ ضرباً من الضرورات التي تبيحُ المحظورات، ما دامتْ داخلةً في مصلحةِ تسكينِ الفتنِ الثوائرِ وإطفاءِ ما شَبَّ الشيطانُ من قَوَدِ النوائرِ والدعوةِ للسمعِ والطاعةِ للأئمةِ والأمراء كلَّ بادٍ وحاضر، كما يقول[61].

خاتمة

تحدث محمد مفتاح عن الكراماتِ والنصِّ المنقبيِّ في مناسبات مختلفة ومتتالية، وفي كل مرةٍ كان يعيد النظر في هذا الموضوعِ وفي أدواتِ ومفاهيمِ التحليل. تنبهَ منذُ وقت مبكر إلى ضرورةِ تحديدِ ماهيةِ الكتابة الصوفيةِ ومقاصدها، كما وقفَ بعد ذلك بعمقٍ على فعاليتها وأبعادها الرمزيةِ والوظيفية. ثم تحدثَ بوضوح، في مراحلَ لاحقةَ عن آلياتِ نمذجتها وخُطواتِ فهمِها النسقي.لقد ظلتْ جهودُ محمد مفتاح، في هذا السياقِ قريبةً من النص المنقبي، كما يندرجُ فهمُهُ لبنياته ودیناميته ضمن تحليلِ الخطاب، وإن كنا نلاحظُ أنه استعمل أول الأمر مفهوم الكتابة الصوفية، قبل أن يوظف مفهوم النص الصوفي. إن المتأملَ لنصوصِ المناقبِ ووظائفها التي تُستشفُّ من مواقفِ قرائها ومقاماتِ التخاطبِ بواسطتها لا يُساوره شكٌّ في امتلاكها كافةَ خصائصِ الخطاب، لاسيما تلك التي يشير إليها محمد مفتاح نفسه، وهي: تداخل التخاطب، والتنسيق، والإضمار، والدينامية، وتعددُ القيم والوظيفة[62].

وعلى العموم، فإننا نتصورُ أن اهتمامَ الدكتور محمد مفتاح بنمذجة الخطابِ المنقبي ينبعُ من ثلاثةِ هواجسَ أو إكراهاتٍ أساسية:

- إكراه الاشتغال حول التصوف في الأندلس والمغرب.
- هاجسُ إعمالِ المنهج، وهو أمرٌ كان يفرضُ تغييرَ زاويةِ النظرِ كلما جَدَّ جديدٌ وتوفرَ ما يكفي من المفاهيمِ الشارحةِ كما يقول، وصولاً إلى غايةِ الفهمِ المنسجمِ والتلقي النسقي.
- ثم هاجس القارئ: الذي خاطبهُ محمد مفتاح مراراً في خضَمِّ بناءِ تصوره حول المناقب. ومن الواضح، كما رأينا أن بعضَ حلقاتِ هذا المشروعِ كانت بحوثاً قُدِّمت في ندوات، وتستشفُّ من خلالِ إعادة النظر فيها إشكاليةُ إنتاجِ المعنى وتأويلِ الخطاب، عندما يتعلقُ الأمرُ بالنظرِ في نصوصٍ عميقةِ المغزى أو معقدة، أو مجتمع يعاني من هشاشةِ الفهم، حتى ولو كانَ الأمرُ يتعلقُ بمجتمعِ الباحثين.

المصـــادر والمراجع

- التاريخ وأدب المناقب، منشورات الجمعية المغربية للبحث التاريخي، الرباط 1989.
- التشابه والاختلاف، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1996.
- التشوف إلى رجال التصوف، ابن الزيات التادلي، تحقيق أحمد التوفيق، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط 1997.
- الخطاب الصوفي في الغرب الإسلامي-مقاربة وظيفية، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2013.
- دعامة اليقين في زعامة المتقين، لأبي العباس العزفي، تحقيق أحمد التوفيق، مكتبة خدمة الكتاب، الرباط 1989
- دينامية النص (تنظير وإنجاز)، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1990.
- الرمزُ-الوظيفةُ-الفعاليةُ في الكتابةِ الصوفية، مجلة الزمان المغربي، ع2، 1982.
- الكتابةُ الصوفيةُ: ماهيتُها ومقاصدُها، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، ع2، 1977.
- مجهول البيان، محمد مفتاح، دار توبقال، المحمدية، 1990.

الهوامـــش

1 انظر **التلقي والتأويل**، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1994، ص: 147.

2 اشتغل محمد مفتاح في سياق بلورة هذه النمذجة المفترضة ضمن نطاق "المناقب المغربية"، كما يتضح من النصوص التي يقف عندها، وكما يشير إلى ذلك صراحة، انظر **مجهول البيان**، محمد مفتاح، دار توبقال، المحمدية، 1990، ص: 118.

3 انظر مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، ع2، 1977، ص:5.

4 نشرت الأطروحة فيما بعد تحت عنوان: **الخطاب الصوفي في الغرب الإسلامي-مقاربة وظيفية**، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2013.

5 انظر مجلة**الزمان المغربي**، ع2، 1982، ص: 9. والمقال جزء من الأطروحة التي تقدم بها محمد مفتاح لنيل دكتوراه الدولة، كما تتم الإشارة إلى ذلك من قبل هيئة تحرير المجلة، (تأمل التقديم المقتضب للمقال، ص: 9).

6 نفسه، ص: 9، حيث يشير أيضاً بوضوح إلى أنه لم يطرأ جديد كاف لتعديل هذا التعريف كلياً أو الاستغناء عنه جملة.

7 **دينامية النص (تنظير وإنجاز)**، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1990،ص: 129.

8 نفسه: 130. واستعمل مفتاح مصطلح "المقصدية"، بدل "القصد" الوارد في المصدر الأول.

9 نفسه. 130.

10 نفسه: 130.

11 نفسه: 131.

12 **دينامية النص**: 134.

13 نفسه: 135.

14 نفسه: 135.

15 نفسه: 136.

16 نفسه: 136.

17 نفسه: 137.

18 نفسه: 138. وهو ما نطلق عليه العمل على استمرار الفعل المنقبي.

19 نفسه: 138.

20 **دينامية النص**: 140-139.

21 نفسه: 139.

22 نفسه: 140.

23 نفسه: 140 وما بعدها.

24 نفسه: 142-140.

25 نفسه: 143، وما بعدها.

26 **دينامية النص**: 142.

27 نفسه: 147.

28 نفسه: 156.

29 **مجهول البيان**: 118. إلا أن هذا الفصل، يعد في الأصل مقالاً شارك به الكاتب في ندوة وطنية، ونشر في الكتاب الجماعي: **التاريخ وأدب المناقب**، منشورات الجمعية المغربية للبحث التاريخي، الرباط 1989، ص: -29 42.

30 مجهول البيان: 115.

31 **نفسه**: 115.

32 **التشوف لابن الزيات**، تحقيق أحمد التوفيق: 85.

33 **مجهول البيان**: -115 116.

34 نفسه: 116.

35 نفسه: 117.

36 نفسه: 117-118.

37 **مجهول البيان**: 118.

38 نفسه: 119.

39 نفسه: 120.

40 **مجهول البيان**: 121 - 122. ويأخذ مفتاح برأي إمبرتو إيكو من أن كل "مفردة" هي نص متوقع أو محتمل، وأي نص هو تمطيط لمفردة واحدة أو أكثر، كما أن الرسم أداة لتحليل المفردات منعزلة أو مركبة. راجع أيضاً **مجهول البيان**: 29-28.

41 نفسه: 122.

42 نفسه: 124.

43 **مجهول البيان**: 124-125.

44 **مجهول البيان**: 126. وهو يشير إلى هذه الدراسة في صيغتها الأولى "الواقع والعالم الممكن في المناقب الصوفية"، انظر **التاريخ وأدب المناقب**، منشورات الجمعية المغربية للبحث التاريخي، منشورات عكاظ، الرباط، 1989، ص: 29، وما بعدها.

45 **مجهول البيان**: 126-127.

46 نفسه: 130.

47 **مجهول البيان**: 130.

48 **مجهول البيان**: 131.

49 **مجهول البيان**: 132، وانظر أيضاً الواقع والعالم الممكن في المناقب الصوفية، محمد مفتاح، ضمن **التاريخ وأدب المناقب**: 42.

50 **التلقي والتأويل**: 182-177.

51 نفسه: 179.

52 يحدث ذلك في المنقبة من حين لآخر، إلى الحد الذي جعل محمد مفتاح يقول عن إحدى الكرامات: "فإن هذه الكرامة أولت رمزها بنفسها"، **التلقي والتأويل**: 184.

53 **التلقي والتأويل**: 181.

54 **التلقي والتأويل**: 186-185.

55 **التلقي والتأويل**: 187.

56 **التلقي والتأويل**: 188.

57 نفسه: 189.

58 نفسه: 190.

59 **التلقي والتأويل**: 191.

60 **التلقي والتأويل**: 191

61 **دعامة اليقين في زعامة المتقين**، لأبي العباس العزفي، تحقيق أحمد التوفيق، مكتبة خدمة الكتاب، الرباط 1989:42.

62 **التشابه والاختلاف**، **محمد مفتاح**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1996، ص: 52-44.



حسن بولهويشات

محمد برادة
من التعدد اللغوي إلى المحاكاة الساخرة



استطاعت الكتابة الروائية بالمغرب أن تطوّر آليات اشتغالها موضوعًا وأسلوبًا في السنوات الأخيرة. وتُؤشّر على حراك روائي حقيقي، وعلى دينامية لافتة بتوصيف أحمد اليابوري[1]. وصار ممكنًا الحديث عن رواية جديدة تتجاوز منصّة النصوص التأسيسية التي تراوحت بين ما هو روائي وسير ذاتي، وتتخطى النّص الأطروحة الذي امتدّ من منتصف الستينيات إلى مطلع الثمانينات... وتبصم، بالمقابل، على كتابة مغايرة تمثلت بهذا التراكم النصي وتنوعيه، وقدرة هذه النصوص الجديدة على احتضان أجناس أدبية وفنون أدائية عدّة، وخطابات أخرى.

يهمنا، في هذا المقام، أن نحصر حديثنا عن النصوص المتخللة في الرواية المغربية المعاصرة، مبرزين الحدود الفاصلة بين نص الرواية، أي أسلوب الكاتب والنص المُحَاكي، مركزين على «المحاكاة الساخرة» أو الباروديا (parody) باعتبارها صياغة ثانية للنص الأول. ومعتمدين على تصوّرات النظرية النقدية بهذا الخصوص، وعلى رواية «بعيداً من الضوضاء، قريباً من السكات» لمحمد برادة أنموذجًا للتطبيق بمسوّغ تعدد روافد هذا النص، وأيضًا للتحقّق من مدى انتصار برادة لطروحاته النقدية المرتبطة بالأسلوبية والرواية البوليفية، والتي روّج لها في الجامعة المغربيّة، وهو الذي ترجم كتاب «الخطاب الروائي» لميخائيل باختين[2] الذي يؤسس لهذه الطروحات.

وينهض موضوع رواية «بعيدًا من الضوضاء، قريبًا من السكات» (دار الآداب، بيروت، الفنك، الدار البيضاء،

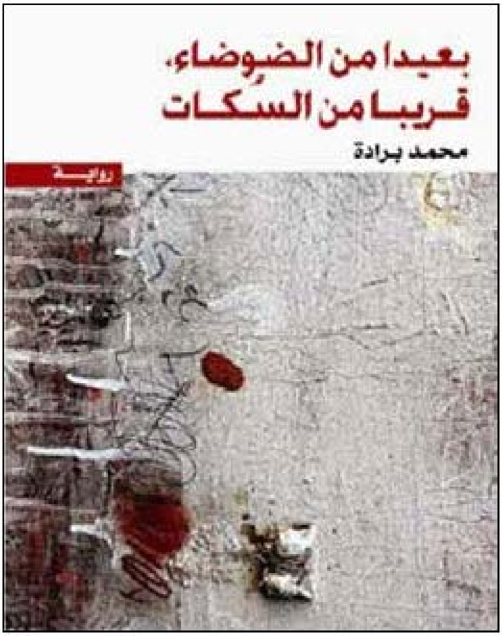
2014) على مساءلة تاريخ المغرب عبر مسارٍ زمني يمتد من نهاية الأربعينيات من القرن الماضي إلى مطلع عام 2011، تاريخ بداية احتجاجات 20 فبراير، وذلك من خلال انتداب أربع شخصيات تنتمي إلى أجيال مختلفة ومرجعيّات ثقافية وفكرية متباينة، فهناك الشاب الراجي (الـراوي) الـذي يمثل الجيل الجديد، وقـد كلفه أحد المؤرخين بجمع آراء الناس في مستقبل المغرب على أساس تفريغها في كتابٍ تاريخي، غير أنه وجد نفسه يكتب رواية يُؤطرها مسار ثلاث شخصيات: توفيق الصادقي المحامي المخضرم، المتشبث بثقافة الماضي والمتردد أمام ثقافة الغرب ومتغيرات المرحلة. وهناك فالح الحمزاوي المحامي والمناضل في حزب يساري، وشاهد عيان على الصراع المحتدم بين سلطة المخزن وتيار التغيير. وشخصية نبيهة سمعان الطبيبة النفسانية المتمردة على التقاليد والمؤسسات التقليدية.

وقد توسّلت الرواية بالمادة التاريخية لرصد التحولات الاجتماعية والسياسية والثقافية في المغرب بلغة تنأى عن الاستعارات والمجازات وتقترب من التقريرية التي تتلاءم مع طبيعة الموضوع، في الوقت الذي احتضن نص الرواية أنواعًا أدبية وخطابات عدّة، وأعاد كتابتها من خلال الباروديا.

1 - محاكاة المادة التاريخية

سعت رواية «بعيدًا من الضوضاء قريبًا من السكات» إلى كتابة تاريخ المغرب المعاصر الممتد من نهاية الأربعينيات إلى انطلاق احتجاجات حركة 20 فبراير مطلع 2011، وذلك وفق منظورين: الأول واقعي تُمثله الأحداث التاريخية في تسلسلها وتطوّرها في تأشيرٍ واضح على معطيات التاريخ، والثاني تخييلي من خلال الشخصيّات التي تكفلّت بإعادة صياغة هذه الأحـداث، أي من خلال منظور محتمل وممكن وآخر ثابت. باعتبار أنّ الرواية فعل مضاد للتاريخ، يكتبه المراجعون الجدد المنتشرون في أصقاع الأرض، ممن يودّون أن يسردوا رواياتهم التي تنبذها التاريخ الرسمي، التي حقرها التاريخ الرسمي، والتي لم يعترف بها ذلك التاريخ الرسمي[3].

وتستعيد رواية محمد برادة التاريخ من خلال أسماء الشخصيات، وتركيبها الصرفي: الراجي/ توفيق الصادقي/



فالح الحمزاوي/ نبيهة سمعان/ علي/ حفيظ/... وأيضًا من خلال البناء الفني للرواية الذي يقوم على خط زمنيّ تصاعدي تُمثله خمسة فصول، مع اعتبار الفصل الأول بمثابة تصدير والفصل الأخير بمثابة تعليق على مسارات الشخصيات وتقييم للأحداث، ومع احتساب «هذرات من يوميات د نبيهة» بمثابة ملحق للفصل الرابع. بالإضافة إلى عنونة الفصول: الراجي مساعد المؤرخ / توفيق الصادقي المخضرم/ الطموح فالح حمزاوي در مع الزمان/ نبيهة سمعان زمن لا يلغي الحلم/ يقول الراجي.

ويتقوّى حضور المحاكاة الساخرة في نص الرواية باستدعاء أحداث تاريخية والتعليق عليها بتهكم، الأمر الذي ينفي عنها الانتماء التسجيلي الصرف، ويعزز انتسابها إلى التخييل التاريخي، وذلك بوعي من الكاتب الذي يقول على لسان الراوي: «إنّ أصوات الشخصيات الأساس الثلاث، كافية لرسم معالم سردٍ يُلملم مكونات تنقلنا إلى أجواءٍ لا يتضمنها الاستطلاع الذي أنجزته لحساب المؤرخ الرحماني عن خمسين سنة من استقلال المغرب»[4]. وهكذا عزا فالح الحمزاوي محاولتيْ الانقلاب العسكري في 1971 و1972 إلى إرادة الجيش المشروعة ومطالب الشباب اليساري الموجود في السجون، وهو بذلك يعيد كتابة الرواية الرسمية التي هاجمت الانقلابيين ووصفتهم بالخونة.

وتبدو الصورة أكثر وضوحًا مع الشخصيات التي تنتمي إلى فترات تاريخية مختلفة ما يشي بالخط التطوري للأحداث، وبالتعدد اللغوي من خلال تعدّد الخطابات، ووجهات النظر بخصوص العالم والأشياء، إذ تستطيع هذه الشخصيات بفعل أقوالها وتدخلاتها في مسار السرد عن طريق الحوار أن تكسّر نوايا الكاتب، وتمارس تأثيرها على خطاب الكاتب فترصعه بكلمات غيرية وبذلك تُدخل إليه التعدد اللغوي[5]. وهو ما أفصح عنه في بداية الرواية الشاب الراجي: «ما لفت نظري بقوّة، أنّ معظم هؤلاء الذين التقيتهم وحاورتهم يستعملون معجمًا لغويّا ملتبسًا»[6].

كما أنّ أسماء الشخصيات تتناقض مع مصائرها ومع قناعتها. إذ لاحظنا أن «الراجي» عكس ما يوحي به اسمه، لم يحقق ما كان يترجاه، إذ وجد نفسه يكتب الرواية بالصدفة، وإن كان في النهاية قد استقر قراره على احتراف الكتابة للتحرر من عذاب الوقت والانتظار بعدما أن تخرّج في الجامعة في التاريخ بشهادة الإجازة في التاريخ لا قيمة لها في سوق العمل. كما أنّه متذبذبٌ عاطفيا ويتنقل بين ثلاث نساء من دون دخل ثابت قبل أن يقبل بالعمل كمساعد للمؤرخ الرحماني. كما خاب ظنه في النضال الحزبي إذ يقول: «لا أستطيع في الوقت الراهن الانخراط في عمل حزبي مهما علت نواياه اليسارية، لأن طبقات من التمويه تكسو سماء السياسة عندنا»[7]، وذلك بعدما فشل في الإجابة على السؤال العريض الذي طرحه في بداية الرواية ومؤداه : هل تتوفر الشروط الضروريّة للانخراط في الألفية الثالثة؟ إنه الفشل الذي يحيل على صوت الجيل الجديد بكل مواصفات الحلم والطموح، وأيضًا الخيبة.

من جهته، استطاع توفيق الصادقي، في البداية، أن يُحقق نجاحات شخصية بعدما حصل على الوظيفة وتابع دراسته الجامعيّة مثلما كان صادقًا في الحفاظ على إرث العائلة الثقافي. غير أنه، عكس اسمه، حربائيّ ومفرط في أنانيته ومهتم بإنجازاته الشخصية وسلبّي حيال هموم الجيل الذي ينتمي إليه، الجيل المخضرم الذي عاش فترة الاستعمار وأدرك فترة الاستقلال بتحولات كبيرة، دون أن يستطيع الصادقي التعايش مع هذه التغيرات ليعيش، في النهاية، موزعًا بين أمجاد الماضي الآفلة وصدمات الحاضر إلى الحد الذي عجز عن استيعاب وتفهم اختيارات ابنته فدوى الذي هاجرت إلى فرنسا وتزوجت صديقها الفرنسي.

واكتفي بموقف المتفرج أمام أفكار أخيه الأصغر «علي» الذي انظم إلى حزب يساري والتجأ إلى العنف وسيلة للتغيير. كما أنّ مسار هذا الأخير كان عكس اسمه (علي) الذي يحيل على شخصية علي بن طالب ابن عمّ الرسول ص ورابع الخلفاء الراشدين، ومن دون أن يكون هو عاليا في تحقيق طموحاته وانتهى منفيا باختياره في فرنسا، وخائبًا بخصوص الأحزاب والعائلة والإخوة، بل لم يتردد في «أن يصف المرحوم (والده) بأنه كان متعاونًا مع سلطات الحماية والمخزن»[8].

أما فالح الحمزاوي (مواليد 1956) الذي يمثل صوت الجيل الذي انخرط في النضال الحزبي بعد استقلال المغرب (جيل الكاتب محمد برادة على الأرجح) وحمل أيديولوجية اليسار في ظل تواتر الحكومات، فلم يفلح رفقة زملائه في تنزيل بيانات التغيير بسبب قمع وشراسة المخزن «أنا أعلم أنّ القمع الشرس حدّ التوحّش، هو في طليعة انحصار امتدادات الحزب»[9] لينسحب في خيبة، بل لم يفلح حتى في اكتساب ودّ الوزير الفرنسي وزوجته بعد امتعاضهما من السهرة الخليعة التي نظمها على شرفهما فانسحبا في رسالة مشفرة ساعده الراجي في فك رموزها فيما بعد. كما أنّ الحمزاوي انتهازي ولا يفلح إلا عندما يستمع لصوت الذات وينخرط في مونولوج داخلي: «وأنا جالسٌ وحدي في شقتي بالرباط أشرب وأفكّر في المستقبل، قررتُ أن أتزوج من امرأة تطاوعني وتقف إلى جانبي لأحوز ثروةً أُسعد بها أسرتي الفقيرة، وتتيح لي أن أبنيَ بيتًا وأنجبَ أطفالًا»[10]، وهو الفتى الحالم الذي قال:«إنّ النضال من أجل التغيير يصبحُ جزءًا من وجودي ومستقبلي»[11]، وعلى عكس صديقه حفيظ الذي لم يستطع الحفاظ على توازنه النفسي بعد خروجه من السجن فاستسلم للكآبة، ودون أن يحافظ على قناعاته السابقة.

وتستمر محاكاة الشخصيات في الرواية، وهذه المرّة مع نبيهة سمعان التي تنتمي إلى جيل فالح حمزاوي (مواليد 1956 أيضًا) طبيبة نفسانية عزباء وجريئة في طرح موضوعات شائكة، وعائدة للتو من فرنسا بدبلوم مهم في الطب النفسي، وبثقافة متفتحة على المشترك الإنساني، ومتأثرة بأفكار المرأة الغربية وكتابات عصر التنوير(جورج صاند/ سيردوني غابرييل كوليت/ لويزميشيل/...)؛ مما حدا بها إلى التمرد على التقاليد والعادات، مُصغيةً لصوت الذات

استطاعت المقاطع الشعرية، بالرغم من محدوديتها داخل الرواية، أن تكسِّر خطية السرد وترفع من منسوب التشويق، وتُحقق شرط المحاكاة الساخرة من خلال السياق الذي أدرجت فيه

ورغبات الجسد: «ما كان لي أن أصرَّ على تحقيق حلمي خارج الطريق التقليدي لولا أنّني تشبعتُ بسيَر ومواقف مثل تلك النساء»[12]. وقد أوعزَ لها اهتمامها بأسئلة الهوية والتعدد الثقافي بتأسيس صالونٍ ثقافي استقطبت إليه شخصيات من حساسيّات فكريةٍ مختلفة على أمل إيجاد صدى لأفكارها. غير أن ذلك لن يتأت لنبيهة سمعان، التي لم تكن نبيهة في كل خطواتها، إذ انتهت بالشعور بالغربة في مجتمع محافظ لا يسع لأفكارها المتقدمة: «كثيرًا ما تداهمني الغربة لأنني أشعر أنني لا أنتمي إلى وطنٍ بقدر ما أنتمي إلى اختيار ثقافي مهني يتخطى الحدود، ويعانق أفقا للمعرفة يعتبر أفقًا كونيًا! »[13].

2- الشّعر : بين التنوع الدلالي والمحاكاة الساخرة

استطاعت المقاطع الشعرية، بالرغم من محدوديتها داخل الرواية، أن تكسِّر خطية السرد وترفع من منسوب التشويق، وتُحقق شرط المحاكاة الساخرة من خلال السياق الذي أدرجت فيه، فعندما كان الحمزاوي يعيش علاقة رومانسية مع صوفيا وهو خائفٌ من مصير هذه العلاقة باعتباره متزوجًا، لم يجد ما يعلل به نفسه غير أبيات شعر لشاعر انجليزي «الـورود انبثقت حيث لم تكن/ سوى الأشواك/ وعلى الأرض البائرة المالحة/ يغنّي النحل/ طريق الشطط تقود إلى قصر الحكمة«[14]، غير أنه لا يوجد ما يؤكد انتساب هذه الأبيات لهذا الشاعر أو ذلك، ويُرجح أنّ الحمزاوي هو الذي صاغها وفق هواه قبل أن يُردفها بهذا التعليق: «حفظت المقطع لأنني أعجبتُ بفكرة الشطط الذي يقود الحكمة. وتذكّرتُ ما كان يحدّثني به حفيظ عن نيتشه الذي ينادي بتدمير الأخلاق العتيقة، الوعظية، اللاجمة، لتحرير الحياة مما ينبغي عن أن تكون حياةً... وأظن أنّ الشطط، بهذا المعنى، يغدو سبيلا إلى الحكمة«[15].

وتبلغ الباروديا قمّتها مع نبيهة سمعان التي اعتمدت الشعر مطية لتفريغ أفكارها المتحررة، خصوصًا عندما تحدّثت عن حياة ومسار درية شفيق (امـرأة مصرية تزعمت الحركة النسويّة بمصر في النصف الأول من القرن العشرين) وجعلت على لسانها هذا المقطع: «أيها الشعر في هذه الصحراء التي فيها أغوص/ تفتح أنت لي أكثر من درب / في هذا الصمت المريع /الذي يحاصرني/ في خضمّ عذابات صـيرورتي/ تسمح أنت لي بالحركة[16].. لكن لا يجود ما يثبت أن درية شفيق هي صاحبة هذه الأبيات بالرغم من أنها شاعرة وكتبت الشّعر في فترات من حياتها. بل نفهم أن الرواية تقصّدت إعادة صياغة بيبيوغرافيا مكتملة وجديدة تليق بمقام هذه المناضلة المصرية التي تعرّضت للتضييق والحصار بسبب أفكارها، ما دفعها إلى الانتحار عام 1975. ونقرأ على لسانها مقطعًا آخر: «في مدينة باريس / كثيرًا ما شعرتُ بالجوع /وفيها بحثتُ عن العلم/ وفيها تعلمت الفلسفة/ كنت أتوق للحياة/ بمعناها المطلق/ محرّرة مطهّرة/ في كل ما يشين/...«[17]، كي نفهم أفكار هذه المرأة التي جرّت عليها غضب المجتمع والصحافة في ستينيات وسبعينيات القرن الماضي ما دفعها إلى الانتحار عام 1975، وهو ما أراد نص الرواية أن يحاكيه عكسيًّا.

3- المحاكاة الساخرة من خلال خطاب البوح

تحتضن الرواية خطاب البوح من خلال الرسائل واليوميات والاعترافات باعتبارها نصوصًا تشتبك مع القارئ عبر ميثاق الصدق، غير أنها في هذه الرواية تُكسر أفق التوقع وتُخيب انتظار المتلقي، وتساهم في خلق الحدث، وفي الآن نفسه وسيلة لخلق المحاكاة الهزلية.

وفي إطار هذا الشكل المحاكاتي، تشغل الرسالة التي توصّل بها توفيق الصادقي من صهره الفرنسي جورج جوبير (والد زوج ابنته فدوى) حيزًا كبيرًا في الرواية، فبدل أن يشكره على حُسن الضيافة أغدق عليه بأربع صفحات من التقريع الأشبه بالشتيمة : «أتردّد في أن أشكرك على أيام الضيافة

الحاتميّة التي خصّصتها لنا، أنا وزوجتي وابني، أتردد لأنني رجعت من المغرب ونفسي ممتلئة مرارة، جرّاء الإحساس بالمهانة«[18]، بل يعترف المُرسِل نفسه بعنف الكلمات التي كتبها «أرجو أن تتحمل عنف كلماتي لأنك أنت أيضًا مارستَ عليّ عنفًا أفظع، أنا الذي أعتبر الأكل جزءًا من منظومة تُضفي بتناغمها توازنًا على وجودنا، وليس عنصرًا للتباهي والاستعراض«[19] ولقد تحققت المحاكاة الساخرة من خلال تخييب أفق انتظار المُرسَل إليه الذي استشاط غضبًا وهو يرى وجهه في مرآة صهره الفرنسي، حيث تبدّلت سحنته وبدأ يرعد ويزبد ويشتم باللغة الفرنسيّة، وأيضًا من خلال انتقاد الرسالة للمجتمعات الشرقية التي تربط حُسن الضيافة بإكثار أطباق الأكل.

أمّا رسالة حفيظ السدراتي التي أرسلها من السجن إلى رفاقه في النضال بمناسبة انعقاد مؤتمر الحزب، فقد تضمنت اقتراحاته بخصوص مستقبل الحزب، غير أنّ صديقه الحمزاوي شوّش على جديّة الرسالة ومضمونها حين علّق بتهكم متستر «لم تفاجئني مقترحات حفيظ الواردة في ورقته«[20]. ومهمٌّ جدًّا أن نشير إلى أنّ جيرار جينيت ميّز بين «التحريف الهزلي» ويتعلّق بتحويل الأسلوب لا الموضوع، وبين «المحاكاة الساخرة» وتتعلق بتحويل الموضوع لا الأسلوب[21]. ويندرج هذا النموذج التمثيلي ضمن النوع الثاني.

تحتضن الرواية خطاب البوح من خلال الرسائل واليوميات والاعترافات باعتبارها نصوصًا تشتبك مع القارئ عبر ميثاق الصدق، غير أنها في هذه الرواية تُكسر أفق التوقع وتُخيب انتظار المتلقي، وتساهم في خلق الحدث، وفي الآن نفسه وسيلة لخلق المحاكاة الهزلية

ويتواصل خطاب البوح مع يوميات نبيهة سمعان، التي تحكي عن مغامراتها الجنسية بكل حرية، بل باعتزازٍ عارم وهي تتعمد بذلك المحاكاة العكسية لخطابات البوح في مدونات الأدب العربي والتي تحيد في عموميتها عن الصدق وتنحو إلى تزييف الحقائق وإعلاء صوت الذات. الذات المتضخمة والمُرتابة من كلّ شيء، بل لا يُراد منها أن تُخدشَ في مجتمع محافظ، تقول نبيهة: «هكذا انطلقت مغامرتنا، من الثقافة إلى الغزل، ومن الغزل إلى التحام الجسدين دون حلف أو قسم، ولا تعاهدٍ أو تصريحات طنّانة«[22]

وتستضئ هذه الأمثلة على كثرتها بتعليقات نبيهة نفسها، والتي تصبّ في اتجاه أسئلة الهوية وانتقاد وضعية المرأة ومؤسسة الزواج في المجتمعات الشرقية. وحتّى عندما تشرع في كتابة يومياتها لا يفارقها الشعور بالغربة في وطن يُشعرها بالانحباس الهوياتي على حدّ تعبيرها وهي الطبيبة النفسانية التي كانت إلى وقت قريب تسعف المرضى والمحبطين :«كثيرًا ما تداهمني الغربة لأنني لا أنتمي إلى وطنٍ بقدر ما أنتمي إلى اختيار ثقافي/ مهْني يتخطى الحدود، ويعانق أفقًا للمعرفة، يعتبر أفقًا كونيًّا [23]«!

ويطول خطاب البوح مع محكيات المرضى التي تقوم الدكتورة نبيهة بتسجيلها خلسة عنهم قبل أن تُعيد تفريغها في المجلس الثقافي كمادة للمناقشة، وذلك بعدما اكتشفت ميولها إلى التخييل وتخليق القصص انطلاقًا من هذه المحكيات. فهي تعلق على كلام أحدهم: «هو يحكي وأنا أتخيل ملامح السكرتيرة ومشيتها وأنوثتها المتدفقة التي ألهمتها إلى موطن الضعف عند كهلٍ محترم«[24] أو عندما اقترحت على الحاضرين أن يستمعوا لشكوى امرأة يخونها زوجها، بينما هي تراهن على الوقت والصبر حفاظًا على الاستقرار النفسي للأولاد، وهي بذلك تُعارض خيارات المرأة الشرقية حيال واقعها السلبي، ورضوخها لهذا الواقع.

4- تعلق نص الرواية بالخطاب الديني

يتحدّد تعلق نصّ الرواية بالخطاب الديني من خلال الملفوظات والصياغة الأسلوبيّة، فهذا توفيق الصادقي التي نشأ في أسرة محافظة يسرح بخياله بعيدًا حدّ أنه يتخيل نفسه مدسوسًا وسط الخادمات الثلاث في غرفة منفردة، غير أن سرعان ما يتدارك الأمر حين يتخيّل أمه واقفة عند مدخل الغرفة وهي تقول :«هذا هو السي توفيق الي نترجاو بركته؟ وما بقى عندك حيا«[25]، ويتحدّد التقاطع

مع الخطاب الديني من خلال كلمتيْ «البركة« و«الحيا«.

وفي مثالٍ آخر، لم يستسغ سائحٌ عربيّ مشهد الأجانب المتحلقين حول لوحات المسيح المصلوب في متحف اللوفر، فطلب من نوفيق الصادقي أن يترجم لهم مضمون الآية الكريمة: «وما قتلوه وما صلبوه ولكن شبه لهم«[26]، بعدما لم يستوعب أنّ هذه اللوحات تمثل ما ورد في نصوص الدين المسيحي وتاريخه ليس إلا. وهو الموقف الذي أضحك الصادقي وعلّق عليه قائلا «وجدتُ أنّ موقفه ينطوي على مفارقة هزليّة ستبعث مشاهدي اللوحات على الضحك والسخرية»[27].

ويعلق حفيظ على المخزن الذي أراد أن يكتسب الشرعية بالقمع قائلاً«ليس محجة بيضاء، بل عماءٌ يحجب ما تحمله الرياح الأربع من تمرّدٍ وغضب ورفضٍ للاستبداد«[28]، في استدعاء واضح للحديث الشريف (تركتم على المحجة البيضاء ليلها كنهارها لا يزيغ عنها بعدي إلا هالكٌ) والذي قيل في سيّاق مخالف للأول. كما أن النفي في كلام حفيظ ثم إثبات هذا النفي هو ما حقّق شرط المحاكاة باعتبار أن هذه الأخيرة تشمل أدوات النفي وكلّ الكلمات الاعتراضية المنطقيّة (وهكذا... ، وبالتالي ..) التي تُضيّع قصد المؤلف المباشر، وتَرِد كلمة غريبة تصبح عاكسة بل حتّى متصلة تمامًا بالموضوع - الشيء»[29].

كما يمكن الوقوف على نماذج أخرى من النّص الديني والتي لم يطلها التغيير«الذين يعلمون والذين لا يعلمون«[30] ، «والعجلة من الشيطان«[31]... فحضور هذه النماذج النصيّة حرفيا لا يعني أنها تقف عند دورها الاقتباسي بل تتعدّاه إلى الدور البارودي من خلال اختيار السياق المناسب لها.

استطاعت رواية «بعيدًا من الضوضاء، قريبًا من السكات» استحضار أجناس أدبية وخطابات عدّة، من خلال المحاكاة الساخرة، وذلكً في تأشير واضح على كتابة حداثيّة تتجاوز الشكل «الواقعي»، فيً الوقت الذي تُعبّر الرواية عن مشروع محمد برادة الروائي القائم على إمكانية امتصاص نصّ الرواية جميع الأشكال التعبيرية. وهو المشروع الذي تؤسّسه روايات برادة الأخرى: «حيوات متجاورة (2009)، «موت مختلف»، (2016) «رسائل من امرأة مختفية» (2019).

وقد تعدّدت مستويات حضور الباروديا في نص الرواية، حيث يمكن أن نحاكي محاكاة ساخرة نوعًا أدبيا أو أسلوبًا، كما يمكن أن نحاكي كلمة أو أشخاصًا على مستوى طرائق التفكير والكلام والرؤية للعالم... ولاحظنا أنّ المحاكاة الجيّدة لهذه النصوص المتخللة وفّر التنّوع الصوتي لنص الرواية، وساهم في إنتاج خطاب تهكّمي تناوبت الشّخصيات على تقديمه، ولا يمكن قراءة هذا الخطاب إلا باعتباره نقدًا سياسيا واجتماعيا، وهو الأمر الذي يسمح بتأويلات خصبة، ويفتح مسارب التلقي أمام القارئ باعتبار أنّ النص يتكون من عدة مستويات: المستوى الأول الذي تمثله الحكاية في معزلٍ عن أي تأويل، ومستويات أخرى مرتبطة بتأويلات وتفسيرات المتلقي حسب ثقافته.

إجمالا، إنّ جماليّة رواية محمد برادة لا تتحدّد في اختيار الموضوع فحسب، ولا في البناء الفني وحده، ولا في شحذ الشخصيات وجعلها تتحرك في أمكنة وأزمنة عدّة، إنما في هذا الحضور المكثف لظلال نصوص سابقة وتضافرها في بناء نصٍّ متخيّل، ومنسجم موضوعًا وشكلًا.

استطاعت رواية «بعيدًا من الضوضاء، قريبًا من السكات» استحضار أجناس أدبية وخطابات عدّة، من خلال المحاكاة الساخرة، وذلك في تأشيرٍ واضح على كتابة حداثيّة تتجاوز الشكل «الواقعي»

الهوامش:

1 - أنظر :أحمد اليابوري، دينامية النص الروائي، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، ط 1، 1993.

2 - أنظر : ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ت محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 1987.

3 - خيري الذهبي، فعل مضاد للتاريخ، مجلة الجديد، العدد 60، يناير 2020، ص 40.

4 - الرواية، 235.

5 - محمد بوعزة، حوارية الخطاب الروائي، ص 50.

6 - الرواية، ص20.

7 - الرواية، ص 246.

8 - الرواية، ص64.

9 - الرواية، ص 131.

10 - الرواية، 136.

11 - الرواية، 116.

12 - الرواية، 192.

13 - الرواية، ص 234.

14 - الرواية، ص 146.

15 - الرواية، ص 146.

16 - الرواية، ص 194و195.

17 - الرواية، ص 195.

18 - الرواية، ص 99.

19 - الرواية، ص 102.

20 - الرواية، ص 133.

-21 أنظر: سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص 26 .

22 - الرواية، 186.

23 - الرواية، 234.

24 - الرواية، ص 201.

25 - الرواية، ص 54.

26 - الرواية، ص 78.

27 - الرواية، 78.

28 - الرواية، ص 138.

29 - الرواية، ص 70.

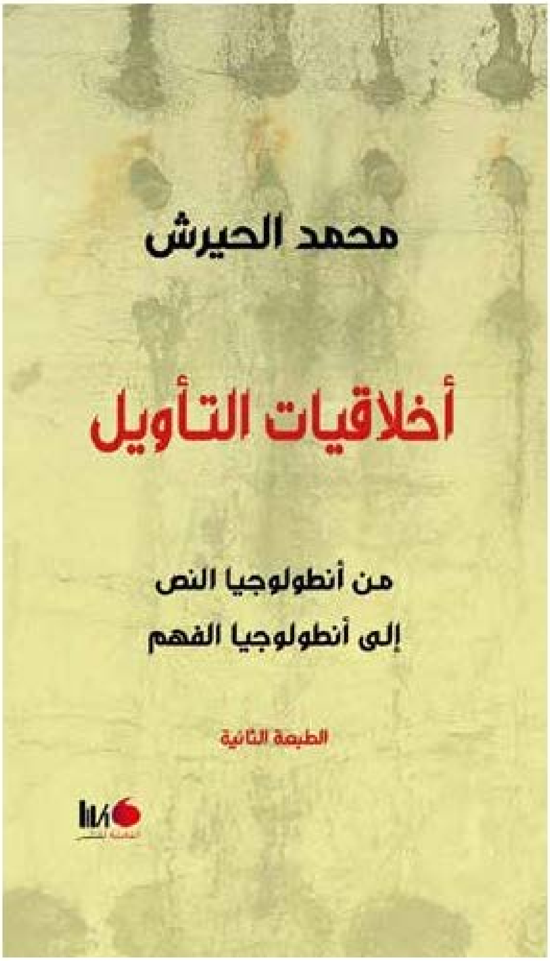
30 - الرواية، ص 134.

31 - الرواية، ص 136.



محمد الحيرش

في التأسيس الفلسفي للتداوليات



تقديم

ما يلاحظ على طائفة من الكتابات العربية المتفتحة على التداوليات (pragmatics/pragmatique) من موقع تخصصات مغايرة أنها لا تولي للأصول الفلسفية التي انحدر منها هذا العلم أيّ اهتمام، ولا تلتفت إلى الانعطافات المعرفية التي انبثق منها. فالصورة التي تتعين بها التداوليات في هذه الكتابات هي أنها آلت في الغالب إلى مجرد خطاطة من المفهومات التقنية المفصولة عن سياقاتها النظرية والمعرفية، وإلى مجرد آليات جاهزة مُسلّم بقابليتها لأن تُطبّق بإطلاق على مختلف النصوص والخطابات.

ومن المناسب الإشارة هنا إلى أن هذه الملاحظة ليست عامة بالطبع؛ لأنها لا تنسحب على الأبحاث والكتابات التي يشتغل أصحابها بالتداوليات من داخل الفلسفة ومباحثها المنطقية واللغوية، أو من داخل اللسانيات وفروعها الدلالية؛ فهؤلاء يجعلون من التأسيس المنطقي والفلسفي للتداوليات إشكالا من الإشكالات التي تدخل في صميم أبحاثهم. لكن الأمر حين يتعلق بمجالات أخرى تُطبّق فيها التداوليات، فإن الملاحظة أعلاه تصبح مثيرة على أكثر من صعيد. ذلك أن استعارة آليات التداوليات ومفهوماتها دون وصلها باستلزاماتها الفلسفية ترتبت عليها آثار أخلت بضبط المحتويات التحديدية لهذه المفهومات، وأثرت في إنتاجيتها ومردوديتها الإجرائية.

ولهذا ليس غريبا أن نصادف اليوم جملةً من الكتابات تشكو من خصاص في الدقة، أو تقع في خلط بين المصطلحات، أو تتحدث عن التداوليات بالوساطة. بل ما يثير أكثر أن بعض من يندرج عملُه في خانة التحليل التداولي للنصوص لم يعد يكلف نفسَه حتى عناء الإحالة على أيٍّ من مظان التداوليات ومصادرها المرجعية؛ وذلك كما لو أن هذا العلم أضحى مشاعا لا يحتاج إلى أصول وأسانيد تضبط نسبتَه. يضاف إلى هذا أن التبسيط والاختزال اللذين صارت إليهما التداوليات في الكتابات المذكورة، نتيجة ابتسار مفهوماتها وعزلها عن خلفياتها الفلسفية، كانا وراء إقحامِها في أجناس متباينة من النصوص والخطابات، والمبالغةِ في جرِّها إلى الانطباق القسري عليها دونما مراعاةٍ لمنابع تمايزها ولا لوجوه تعددها ومغايرة بعضها لبعضٍ. وهو ما أدى إلى المطابقة بينها في تأدية وظيفة تداولية واحدة هي الوظيفة الإقناعية من غير أن يكون في ذلك أيُّ فرق بين المقامة على سبيل المثال والخطاب السياسي، أو بين التصوف والخطاب الإشهاري، أو بين الشعر والخطاب الإعلامي...! إذ بتعميم هذه الوظيفة أضحت النصوص والخطابات على اختلافها مجردَ نسخ متشابهة تنطبق عليها المقولاتُ الواصفة نفسها، وترتد تدليليا إلى منطق واحد في الإفادة والتداول. الأمر الذي يتعارض مع روح التداوليات بما هي علم قام على تقويضِ الأحادية اللغوية، والدفاع عن وجوب التعامل مع اللغات في تعدد أنساقها المنطقية، وتفاوت تحققاتها الاستعمالية.

وبهذا تظهر أهمية أن يراعى في الانفتاح على التداوليات من مواقع بحثية أخرى الإلمامُ بأصولها الفلسفية، والوعيُ بما لهذه الأصول من فاعلية في ميلادها وتشكل مباحثها. فالتداوليات لم تكن نشأتُها في أزمنتنا المعاصرة إلا نشأةً فلسفية، ولم تولد إلا في حضن فكر فلسفي أعاد تصميمَ نفسه وتنظيمَ مباحثه وإشكالاته في ضوء مجريات منعطف لغوي (linguistic turn) يسند إلى اللغة موقعا جوهريا في صوغ الأسئلة الفلسفية وفحصها.

التداوليات لم تكن نشأتُها في أزمنتنا المعاصرة إلا نشأةً فلسفية، ولم تولد إلا في حضن فكر فلسفي أعاد تصميمَ نفسه وتنظيمَ مباحثه وإشكالاته في ضوء مجريات منعطف لغوي (linguistic turn) يسند إلى اللغة موقعا جوهريا في صوغ الأسئلة الفلسفية وفحصها

التداوليات: المجال والمفهوم

تعد التداوليات تخصصا علميا "يهتم بدراسة اللغة في علاقتها بالطبقات المقامية التي تتحقق فيها". وهي تخصص ناشئٌ ما فتئ المشتغلون به يعملون على تطويره وإغنائه بغاية الارتقاء به إلى مرتبة علم قائم بذاته، ومستقلٍّ بحدوده، ومنفرد بموضوعاته.

ولئن كانت التطوراتُ المتسارعة في الدراسات التداولية تكشف اليوم عن سير حثيث نحو **تداوليات تعددية** في منطلقاتها التصورية والمنهجية، فإن ذلك راجع من جهة أولى إلى تباين الأصول الفلسفية والمعرفية التي انبثقت منها، وإلى تنوع الموضوعات التي تدرسها وتهتم بها من جهة ثانية. إنها موضوعات ليست من عيِّنة واحدة، إذ منها ما يتعلق بالوضع الذي تشغله الذواتُ المتكلمة في اللغة، ومنها ما يتعلق بالبعد العملي الذي بمقتضاه يكون القولُ فعلا (action) وإنجازًا لعمل ما، ومنها ما يعود كذلك إلى الأبعاد التفاعلية والحوارية للغة. هذا فضلا عن موضوعات أخرى عديدة تدخل تحت نطاق الوصف التداولي للغات كموضوع المجاز، والحجاج (argumentation)، وأسماء الأعلام، وظروف الزمان والمكان، وغيرها[1].

ومع هذا التنوع في الموضوعات نجد أنفسنا لا أمام تداولية وحيدة بصيغة المفرد، بل أمام تداوليات بصيغة التعدد حيث تنشغل كلٌّ واحدة منها بزاوية محددة من زوايا تحقق اللغة وجريانها في حيز التواصل. فتداوليةُ الأفعال (acts/actes) تدرس اللغةَ من الجهة التي تكون بها عبارة عن أقوالٍ تؤدي أعمالا وأفعالا مخصوصة، وتداولياتُ الحوار (conversation) تُعنى بإبراز البعد الحواريِّ للغة إما من خلال إرجاعه إلى أسسه المنطقية، وإما من خلال ربطه بشروطه النفسية والاجتماعية والثقافية.

كما تتعدد زوايا المقاربة التداولية لأصناف الخطابات ولأنماط إنتاجها وتلقيها، وتتنوع أيضا مرجعيات الوصف التداولي لمختلف الموضوعات التي تندرج تحت نطاقه؛ إذ لا يمكننا على سبيل المثال الاهتداءُ في دراسة الروابط التداولية (connecteurs)، أو ظروف الزمان والمكان، أو أسماء الأعلام، أو في تحليل الضمائر الشخصية والأساليب البيانية والحجاجية وغيرها إلى صيغ من المقاربة موحدة ومتجانسة، بل ستواجهنا اجتهادات متعددة ومتفاوتة في التصورات وطرائق التحليل.

ولئن كان لهذا الوضع التعددي من أسباب تفسره، فهي تكمن بالأساس في أن التداوليات هي أكثر التخصصات اللسانية سعة ورحابة، وأشدها انفتاحا على كل ما يمت بصلة إلى اللغة من أبعاد فردية واجتماعية وثقافية وزمنية وغيرها. فهذه الأبعاد تمثل جميعُها مقتضيات سياقيةً عامة من دون استدعائها لن يستقيم الوصف التداولي للغات؛ ذلك لأن هذا الوصف يتعامل مع كلِّ حدث لغوي على أنه علاقة موصولة بين مكونين لا يَغنى أحدُهما عن الآخر: مكون لغوي داخلي يتجسد في العناصر اللغوية، ومكون مقامي "خارجي" يشمل مجموع العناصر غير اللغوية (= المقامية) التي تسهم في بناء ذلك الحدث. وبالنظر إلى التباسِ العناصر اللغوية بالعناصر المقامية في أيِّ فعل من أفعال التواصل، فإن المشتغلين بالتداوليات يأخذون على عاتقهم مقاربةَ المعاني على نحو تتحقق في الممارسة اللغوية، ويتناولونها بما هي خبراتٌ متنوعة بالعالم وامتداداتٌ حيّة في سياقاته ومجريات أحواله. وبذلك وجدوا أنفسَهم أمام موضوعات مركبة تتطلب منهم تنويع مقارباتهم لها، وتوسيع أوصافهم لأبعادها وتعقيداتها.

ولئن كان لهذا الوضع التعددي من أسباب تفسره، فهي تكمن بالأساس في أن التداوليات هي أكثر التخصصات اللسانية سعة ورحابة، وأشدها انفتاحا على كل ما يمت بصلة إلى اللغة من أبعاد فردية واجتماعية وثقافية وزمنية وغيرها

ومن المفيد في هذا الصدد الإلماحُ إلى أن للفظة "براغماتيك" استعمالاتٌ شتى منها على وجه الخصوص أخذُ الوقائع في الحسبان، والتعامل معها بمقتضى ما تتعين به في الواقع، ومنها كذلك الاحتراسُ من النظريات والميلُ إلى اعتبار المعطيات في عَيْنِيَّتها وواقعيتها. في حين تقترن في الاستعمال السياسي عادةً بنوع من المواقف والسلوكات السياسية التي تتعامل مع الواقع بانتهازية. أما في الاستعمال الفلسفي فتمثل النزعةُ البراغماتية «نزعةً تجريبية تقضي بالحكم على صدق قانون ما من خلال نوعية تطبيقاته العملية، وبتقويم سلوكٍ ما من خلال ما يجلبُه من منافع وفوائد»[2].

غير أن هذه المعاني التي تدل عليها كلمةُ براغماتيك ليست بعيدة عن المعنى اللصيق بها في الاستعمال اللساني، فالتحليلاتُ اللسانية التي تجعل من نفسها تحليلاتٍ براغماتيةً تعتمد أساسا على المعطيات والوقائع اللغوية المُتعيِّنة في التواصل. وهي في تعاملها مع هذه الوقائع تستبعد كلَّ ما له صلة بالإفراط في إعمال التأملات النظرية الفضفاضة غيرِ القابلة للرّوز والاختبار.

إن الدراسة البراغماتية للغة هي دراسة تهتم بالعبارات اللغوية على نحو ما تُستعمل وتتحقق في التواصل، إنها دراسة للكيفيات التي تستعمل بها الذواتُ اللغوية هذه العبارات للوفاء بأغراضها وحاجاتها التواصلية المختلفة. وعلى هذا الأساس يوجد من التداوليين من يعرفها بأنها «**تدرس المميزاتِ النوعيةَ التي تشهد في اللغة على نزوعها التخاطبي**»[3]؛ أي تدرس ما تتسع له اللغةُ من آليات تواصلية، وما تنماز به من خاصيات استعمالية تتكشَّف من خلالها طبيعتُها التخاطبية والتداولية.

وإذا كان التحليلُ البراغماتي ينشغل بما تنطوي عليه اللغة من أشكال التبادل والتفاعل، فإن أقرب مقابل عربي يمكن أن يفيَ بالدلالة الاصطلاحية لبراغماتيك هو كلمة **تداول**؛ لأن صيغتها الصرفية تُؤمِّن **البعدَ التفاعلي** الذي ينظّم علاقةَ الذوات اللغوية بعضها ببعض في مختلف مجالات التواصل. وهو البعد الذي تشترك الدراساتُ البراغماتية للغة في الاهتمام به على تفاوت منازعها ومنطلقاتها[4].

أضحت التداولياتُ مع تشارلز موريس فرعا من فروعِ اللسانيات المتميِّز مجالُ اهتمامه من مجال اهتمام الدراسة التركيبية والدراسة الدلالية للغة

أما من الناحية التاريخية فإن أولَ من استعمل كلمة "التداوليات" هو السيميائي والفيلسوف الأمريكي تشارلز موريس Ch. W. Morris، وقد استعملها في دراسة أصدرها سنة 1938 حول "أسس نظرية الدلائل" التي ميز فيها بين ثلاث أبعاد تنتظم السيرورة السيمائية (السيميوزيس semiosis)، هي البعد التركيبي والدلالي والتداولي. فالبعد التركيبيُّ يندرج عنده ضمن الدراسة الصورية (formal) للغة، أي «دراسة العلاقات التركيبية التي تقوم بين دلائل وأخرى بمعزل عن ارتباط هذه الدلائل بالأشياء (الخارجية) أو ارتباطها بمستعمليها»[5]. ويتحدد البعد الدلاليُّ في دراسة علاقة الدلائل اللغوية بالأشياء والموجودات التي تُعيِّنها أو تحيل عليها في العالم الخارجي[6]، أما البعدُ التداوليُّ فيدرس علاقةَ الدلائل بمستعمليها[7].

وبهذا أضحت التداولياتُ مع تشارلز موريس فرعا من فروع اللسانيات المتميِّز مجالُ اهتمامه من مجال اهتمام الدراسة التركيبية والدراسة الدلالية للغة. غير أن هذا لا يعني أن الاهتمام التداوليَّ باللغة لم يظهر إلا معه خلال ثلاثينيات القرن الماضي، بل كان هذا الاهتمامُ واردا قبله لدى عديد من الفلاسفة واللسانيين بصيغ نظرية ومرجعيات معرفية مختلفة. ويكفي أن نرجع على سبيل المثال إلى أعمال اللسانيين الروس في العشرينيات لنجدها تولي عناية خاصة لمجموعة من الموضوعات والقضايا التي تدخل تحت مجال الدراسة التداولية العامة للغة؛ وذلك من خلال نقدها أسسَ اللسانيات الصورية، واقتراحِها تصورا منفتحا للغة يأخذ بعين المراعاة علاقتَها بالمحيط الخارجي وبالسياقات التي تتحقق فيها، ويهتم بطبيعتها التفاعلية والحوارية[8].

التداوليات والدلاليات: حدود الاتصال والانفصال

تتحدد معاني العبارات اللغوية من وجهة الدلاليات في ارتباطها بشروط صدقها، فمتى وقعت الاستجابةُ لهذه الشروط كانت العبارةُ صادقة، ومتى انتفت تلك الشروطُ كانت العبارة كاذبة؛ فالعبارة الآتية:

الجاحظُ هو مؤلِّفُ كتابِ البخلاء

عبارة صادقة، لأن العلاقة الجامعةَ بين (الجاحظ) و(كتاب البخلاء) هي علاقةُ ملكيةٍ فكرية يَثْبُت بها أن (الجاحظ) هو مؤلف (كتاب البخلاءِ). ومن ثم فشروطُ صدق هذه العبارة كامنةٌ في تمثيلها كونَ (الجاحظ) هو صاحب (كتاب البخلاء) وليس غيره. أما إذا غيرنا العبارة السابقة بعبارة أخرى من قبيل:

*الجاحظ هو مؤلِّفُ كليلة ودمنة

فإن شروط الصدق تنتفي فتغدو العبارةُ كاذبة، لأن ملكيةَ كتاب (كليلة ودمنة) ترجع إلى ابن المقفع وليس إلى الجاحظ.

ومن هذا المثال يمكن القولُ بأنه يوجد بين معنى عبارة ما وشروط صدقها رابط قويٌّ يسمح للدلاليات بأن تكون مبحثا يدرس علاقة الكلمات بالأشياء، أو بنحو أعم يدرس علاقة اللغة بالعالم. فإذا ما انطلقنا من كون معنى كل عبارة من العبارات ليس سوى **محتواها التمثيلي** (contenu représentatif)، فإن ما يترتب على ذلك هو أن معنى العبارة وما تمثله في العالم الخارجي وجهان متطابقان؛ وبمقتضى حصول هذا التطابق أو عدم حصوله تكون العبارة إما صادقة أو كاذبة[9].

أما التداوليات فتهتم في مقابل هذا بدراسة الاستعمالات المختلفة للمعنى من قِبل الذوات المتكلمة، ذلك أن الموقع المعرفيَّ للتداوليات ضمن خطاطة تشارلز موريس المذكورة آنفا يجعلها في تقابل مع علم التركيب وعلم الدلالة (= الدلاليات). فإذا كان علمُ التركيب يرصد علاقةَ الدلائل بعضها ببعض رصدا صوريا مجردا عن مستعمليها وعن ارتباطها بما تحيل عليه في الخارج، وإذا كان علمُ الدلالة يبحث علاقةَ الدلائل بما تمثله في العالِم الخارجي، فإن التداوليات تدرس في مقابل ذلك كله علاقةَ الدلائل اللغوية بمستعمليها.

وعلى هذا الأساس تنشغل التداوليات على وجه التحديد **بالتبادل اللغوي** من حيث هو ممارسةٌ اجتماعية، أي من حيث هو **نشاط تذاوتيٌّ** (intersubjective) يقوم بين ذوات متكلمة وأخرى سامعة. إنها تدرس ما تصنعه هذه الذوات بالكلمات أثناء استعمالها لها في شروط مقامية متباينة ومتفاوتة، في حين تدرس الدلالياتُ ما تعنيه هذه الكلماتُ وتدل عليه دلالةً صورية في عبارات معزولة عن تلكم الشروط.

وترتيبا على هذا التمييز يمكننا الحديثُ عن المعنى بالمفهوم الدلالي وعن المعنى بالمفهوم التداولي، فعبارةٌ ما لا تمثل حالةً من الحالات أو وضعا من الأوضاع الخارجية فحسب؛ إنها تعبر أيضا عن مقاصد الذوات المتكلمة وأفكارها وانفعالاتها، وتثير أيضا لدى الذوات السامعة أفكارا وانفعالاتٍ وردودَ أفعال. وهذا النمطُ من المعنى التابع للذوات اللغوية في تفاعل بعضها مع بعض هو ما يُصطلح عليه بالمعنى التداولي، في حين يظل المعنى بالمفهوم الدلالي لصيقا بالعبارة وبمحتواها التمثيلي[10].

يمكننا الحديثُ عن المعنى بالمفهوم الدلالي وعن المعنى بالمفهوم التداولي، فعبارةٌ ما لا تمثل حالةً من الحالات أو وضعا من الأوضاع الخارجية فحسب؛ إنها تعبر أيضا عن مقاصد الذوات المتكلمة وأفكارها وانفعالاتها، وتثير أيضا لدى الذوات السامعة أفكارا وانفعالاتٍ وردودَ أفعال

وبهذا فالمعنى التداوليُّ مرتبطٌ بالمقام التلفظيِّ الذي يتحقق فيه، وهو استنادا إلى هذا متحول تبعا للتحولات والتغيرات التي تشهدها المقتضيات المقامية من تلفظ إلى آخر. فالعبارة:

سينجح زيد في امتحان نهاية السنة

ليست هي ما تهم في حد ذاتها الواصفَ التداولي، بل ما يهمه هو الكيفية التي استُعملت بها في مقام تلفظي مخصوص؛ وذلك كأن يؤديَ المتكلمُ هذه العبارةَ بنبرة الواثقِ من نجاح زيد لمعرفته بكده واجتهاده، أو كأن يؤديَها بنبرةٍ ساخرة تفيد عكسَ المعنى الظاهر لمعرفته بكسل زيد وضعف تحصيله. فاستعمالُ العبارة من لدن المتكلم في مقام محدد، واستدعاءُ العناصر اللغوية وغير اللغوية وكذا اشتراك المخاطَب مع المتكلم في المقتضيات التلفظية هي ما يعتمد عليه الواصفُ في دراسة العبارة أعلاه دراسةً تداولية.

ومن أجل إقامةِ فرق واضحٍ بين موضوع الدلاليات وموضوع التداوليات توسَّل بعضُ التداوليين بالتمييز الذي انتهى إليه الفيلسوف الأمريكي ساندرس بيرس Ch. S. Peirce بين **الدليل النمطي** (signe-type) و**الدليل الاستعمالي** (signe-occurrence)؛ فإذا كان الدليلُ النمطي كيانا مجردا يجمع ما تشترك فيه مختلفُ الاستعمالات والأحداث اللغوية التي تجسده، فإن الدليل الاستعمالي يجسد التحققات الاستعماليةَ المتفاوتة للدليل الأول في مقامات تلفظية مخصوصة. ومن ثم يكون مجالُ المعنى التداولي هو مجال التحققات الاستعمالية لكل عبارةٍ، أو لكلّ دليلٍ نمطيٍّ في مقامات مناسبة[11].

غير أن منظورا كهذا إلى علاقة الدلاليات بالتداوليات تقف في وجهه جملةٌ من الاعتراضات التي دفعت ببعض اللسانيين والفلاسفة إلى نقده والعمل على تعديله. ويتصدر هذه الاعتراضاتِ القولُ بأن العلاقة "**الدلالية**" للعبارات بمحتوياتها التمثيلية لا تنافي والعلاقة "**التداولية**" لهذه العبارات بمتلفظيها ومستعمليها. ذلك أن العبارات في ذواتها لا تمثل حالةً ما ولا تصف وضعا خارجيا، وإنما يتم ذلك للمتكلمين الذين يستعملونها لتمثيل شيء ما، والإخبار عن العالم بأخبار صادقة أو كاذبة. ولن تكون العلاقة الدلالية بمقتضى هذا سوى مظهرٍ من مظاهر المقام التداوليِّ المُعقد الذي يستلزم أبعاداً وحدودا متعددة، منها ما يرجع إلى المتكلم والمخاطب، ومنها ما يرجع أيضا إلى العبارة الملفوظة ومحتواها التمثيلي، ومنها ما يكون متعلقا بالمقام الذي نتلفظ فيه هذه العبارة أو تلك[12].

وعلى الرغم من أن أهميةَ هذه الاعتراضات، التي تسعى إلى دمج الدلاليات في التداوليات، لا تتناسب إلا مع عبارات اللغات الطبيعية، لاتِّصاف معانيها بتنوع استعمالي مرتبطٍ بتفاوتِ المقامات التلفظية التي تتحقق فيها؛ فإنه مع ذلك تبقى للدلاليات مشروعيتُها الكاملة في دراسة اللغات العلمية والاصطناعية، والتعامل مع معانيها بما هي دلائل نمطية. ذلك أن الدمج المشارَ إليه لا يطّرد في هذه اللغات، لأن عباراتها مصاغةٌ على نحو اصطناعيٍّ قوامُه الوضوحُ وأمن اللّبس بحيث لا تحتملُ أيُّ عبارة منها إلا وجها واحدا من المعنى.

حيوية المقام التداولي

في ضوء ما سبق يمثل المقامُ من الوجهة التداولية مُقوِّما جوهريا من المقومات الداخلية للغة، وليس مجردَ وعاء خارجيٍّ تُصبُّ فيه العبارات أو تحيل عليه. إذ لو أُخذ على أنه لا يعدو أن يكون مكونا من مكوناتها الخارجية، لأضحت المقاماتُ "أوضاعا وحالات ساكنةً" تنزع العبارات اللغوية إلى تمثيلها والتطابق معها.

إن نظرةً من هذا القبيل إلى المقام وإلى علاقة اللغة بالعالم الخارجي، على نحو ما هيمنت لدى فلاسفة الوضعية المنطقية ولدى الرعيل الأول من الفلاسفة التحليليين، اعترضتها انتقاداتٌ عديدة يجمع بينها أن اللغةَ ليست تصويرا شفافا لأشياءَ وموجودات خارجية، ولا وصفا لحالات ساكنة. إنها ما فيه تخوض ذواتٌ متكلمة منتسبةٌ إلى مجتمع لغويٍّ محدد **تجربةَ العالم** (expérience du monde)، وتتقاسم فيما بينها حُدودَها وممكناتها على وزان من الاشتراك الجمهوري. فاللغة تضمر هذه التجربةَ وتُكثِّفها في دواخلها، إذ لا يتأتى فهمُ معاني الأقوال والخطابات إلا بإعادة بناء السيناريوهات المقامية الممكنة

يمثل المقامُ من الوجهة التداولية مُقوِّما جوهريا من المقومات الداخلية للغة، وليس مجردَ وعاء خارجيٍّ تُصبُّ فيه العبارات أو تحيل عليه

والمشتركة التي بها يكون كلُّ قول وكلُّ خطاب حدثا جاريا في العالم، ومندرجا في صيرورته. لهذا يُنظر إلى المقامات من الوجهة التداولية على أنها طرق موصلةٌ إلى فهم المعاني وتأويلها؛ وباستبعادها تُعزل اللغةُ عن ارتباطها الوثيق بمختلف مناحي الحياة، وتُبتر كلُّ صلة لها بتجربة العالم على نحو ما تخوضها الذواتُ اللغوية وتشترك في تجلياتها وامتداداتها.

وعلى هذا الأساس برزت جملةٌ من الاجتهادات التي سعت إلى تجاوز محدودية التصور الوضعي الذي يقضي بكون اللغة والعالم طرفين لثنائية تحكمها علاقةٌ من التمثيل؛ أي تحكمها علاقةٌ تغدو بموجبها اللغةُ مُختزَلةً في تمثيل العالم الخارجي والإحالة المطابِقة عليه. يقول كارناب في هذا الخصوص: «إذا وصفت العبارةُ واقعةً ما، فإنها تكون دالة في كل الأحوال؛ وبالتالي تكون صادقة إذا كانت هذه الواقعة موجودة، وكاذبة إذا لم تكن موجودة. وبذلك يمكن أن نعرف إن كانت العبارة دالة حتى قبل أن نعلم إن كانت صادقة أو كاذبة»[13].

ومن ثم لن تكون، بمقتضى هذه العلاقة التمثيلية عند الوضعيين الجدد، عباراتُ اللغة سوى عبارات خاليةٍ من المعنى سواء أكانت جمالية أم أخلاقية أم ميتافيزيقية؛ الأمر الذي دفع بعدد من الاجتهادات إلى نقد مرتكزاتِ هذه العلاقة وعدم الاعتداد بها، وتم البحثُ عن سبل تجاوزها في طائفة من الاقتراحات اللسانية والتداولية. فمن وجهة لسانياتِ التلفظ (énonciation) استطاع إميل بنفنست1902) 1976) E. Benveniste أن يميز بين نمطين من حدوث المعنى في اللغة (التدليل signifiance): أحدهما سيميائي، والثاني دلالي[14]. فالنمط السيميائي يرتبط بالدلائل اللغوية من حيث هي وحداتٌ ينماز بعضُها من بعض داخل النسق بملامح تمييزية دقيقة. أما النمط الدلاليُّ فيتصلُ بالكيفية التي تستحيل بها اللغة إلى خطابات مُحقَّقة في العالم وُممتدَّة فيه. يحدث المعنى في النمط الأول داخل نسق سيميائيٍّ مغلق ومفصولٍ عن كل إحالة على العالم الخارجي، ويحدث في النمط الثاني داخل خطابات تحيل على العالمِ وتلتبس به[15].

وعلى هذا الأساس عَمَدَ بنفنست إلى إدراج كلِّ ما يرجع إلى المقامِ داخل النمط الدلالي؛ لأن «اللغةَ في التلفظ توجد مُستعمَلةً للتعبير عن علاقة ما بالعالم [...]. ومن ثم تشكل

الإحالةُ جزءا مندمجا في التلفظ»[16]. إذ لا يمكن أن نتحدث عن حدث التلفظ إلا إذا توافرت له شروطه ومقتضياتُه المقامية، وأهمُّ هذه الشروط ما يتصل بالذوات المتكلمة والسامعة، حيث إن «حضورَ المتكلم في تلفظاته يجعل كلَّ حالٍ من أحوالِ الخطاب يشكل مدارا داخليا للإحالة»[17]، منه ينفتح هذا التلفظُ أو ذاك على العالم ويتحقق فيه.

إن أهم ما يُبرزه هذا التصورُ هو أن المقامات جزءٌ لا يتجزأ من العناصر التي تدخل في عملية البناء الدلالي والتداولي للمعنى في الخطابات. فالخطابُ في التحديد التداولي يتكون كما سبقت الإشارة من شقين لا ينفصل أحدُهما عن الآخر: شق لغوي، وشق مقامي. ولذلك لا يتعلق الأمر عند بنفنست بثنائية يعكس فيها أحد الطرفين الطرفَ الآخر ويُصوره، وإنما يتعلق بعملية التلفظ وبما تستلزمه من اعتباراتٍ تنتقل بها اللغةُ من حيز التجريد إلى حيز التحقق؛ أيٍ تنتقل بها من كونها **نسقا مجردا** إلى كونها **خطابا محققا**.

وإلى جانب هذا تتعامل التصوراتُ التداولية بوجه عام مع المقام باعتباره مكونا مضمرا في الخطاب. فالمقام لا يُنظر إليه على أنه طرفٌ يقع خارج اللغة، بل هو واحد من مكونات البنية اللغوية؛ لأن هذه البنيةَ لا تتحدد في التداوليات بالملامح والمواصفات نفسِها التي تتحدد بها في اللسانيات الخالصة. البنيةُ اللغويةَ من الناحية التداولية هي علاقةٌ تجمع بين المكون اللغويِّ والمكون المقامي، ولهذا اتجهتِ التداولياتُ إلى «دراسة تلكم العلاقات التي تقوم بين اللغة والمقام على نحو ما هي مرمَّزةٌ (encoded) في البنية اللغوية»[18].

وهكذا انصرف كلُّ مبحث من مباحث التداوليات إلى التعامل مع المقام على ذلكم النحو، أي على نحو ما هو بعدٌ مندمجٌ في الخطاب ومضمرٌ في بنيته. فأوستين J. L. Austin (19601911) على سبيل المثال يتصور في مبحث تداوليات الأفعال أن أحدَ معايير ضبطِ الملفوظات الإنجازية (performative utterances) وتمييزها من الملفوظات الوصفية (constative utterances) هو أن تكون مُحققةً وجاريةً في ظروف أو مقامات مناسبة (appropriate circumstances). إذ بانتفاء هذا المعيار ينتفي من الملفوظ أيضا أيُّ ملمح إنجازي. وهو ما يجعل الظروفَ أو المقامات المناسبةَ للإنجاز قيودا تداوليةً من

تتعامل التصوراتُ التداولية بوجه عام مع المقام باعتباره مكونا مضمرا في الخطاب. فالمقام لا يُنظر إليه على أنه طرفٌ يقع خارج اللغة، بل هو واحد من مكونات البنية اللغوية

دونها يختل القصد الإنجازيُّ في الملفوظات المحققةِ بغرض الوفاء بهذا القصد. فملفوظ من قبيل:

أسمي هذه السفينةَ الملكةَ إليزابيث

لا يُعد ملفوظا إنجازيا أُدِّيَ على وجه "**ناجح**" (successfully performed) إلا إذا جرى تلفظُه حسب أوستين في مقام مناسب، وذلك بمراعاة جملةٍ من المقتضيات والمراسيم وعلى رأسها أن يكون الشخصُ الذي يُسمّي هو الشخص المكلفَ فعلا بإطلاق اسم الملكة إليزابيث على سفينة عظيمة تستحق أن تُعرفَ باسمها. أما إذا كان المُسمّي غيرَ مخوَّلٍ بروتوكوليا بذلك، فلن يُعدَّ ذلك الملفوظُ سوى مجردِ **قولٍ مزعوم** خالٍ من قصده الإنجازي[19].

وإلى جانب هذا يمكن أن نضيف بعضَ التحديدات الأخرى للمقام التي ترى فيه أنه لا يمثل عاملا يوجه الخطاب من الخارج. ذلك أن الخطاب ليس انعكاسا للمقام بمختلف مظاهره وتعقيداته، بل هو استيعاب له وتنظيم لغويٌّ لقرائنه ومقتضياته. وبهذا فالمقام لا يتحدد في كونه «عاملا يقف على تخوم الخطاب وذلك كما لو كان قوة آليةً تؤثر فيه من الخارج. إن المقام يندمج في الخطاب بوصفه مكونا جوهريا من مكونات انبنائه الدلالي»[20].

وبذلك لا يستقيم الوصف التداوليُّ للخطابات إلا إذا كان وصفا يراعي طبيعةَ اعتلاقِ هذه الخطابات بالمقامات المتفاوتة التي تُستعمل فيها، ويأخذُ على عاتقه إظهارَ القرائن الدالةِ في كلِّ خطاب على المقام المناسب الذي يرتبط به ويستتر فيه. وعلى هذا الأساس استطاعت التداوليات أن تتجاوز محدوديةَ النظرة الخارجية إلى المقامات، وتنتقلَ بها من كونها مجرد أحوالٍ ساكنة

تعكسها الخطابات وتتطابق معها، كما في التصور الوضعي، إلى كونها مقتضيات ملازمةً لتحقُّق هذه الخطابات في الزمان والمكان، وملابسةً لمنطق استعمالها وأشكال تداولها.

التداوليات وفلسفة اللغة في التقليد التحليلي:

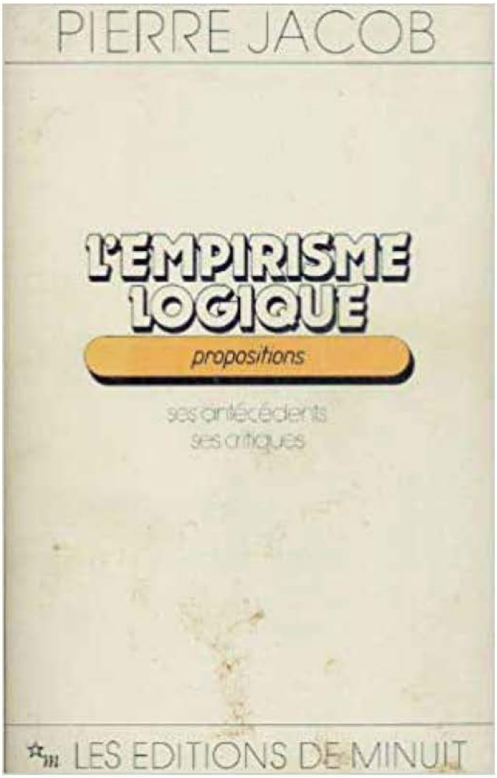
ينتظم فلسفةَ اللغة توجهان بحثيان على الأقل: أحدهما يُعنى بالدراسة **الخارجية** للغة، وهي دراسة يتم التركيزُ فيها على علاقة اللغة بموضوعات مغايرة كعلاقتها بالفكر، أو بالتاريخ، أو بالثقافة، أو بغيرها. فاللغةُ في ذاتها لا تكون موضعَ استشكالٍ بالنسبة إلى الفيلسوف، بل إن ما يهمه في دراستها هو العلاقاتُ التي تقوم بينها وبين عدد من الأبعاد والأشياء الخارجية. فعند إثارة علاقة اللغة بالفكر، على سبيل المثال، ينصرف اهتمامُ الفيلسوف إلى أيِّهما أسبق من الآخر، وإلى الكيفية التي يرتبطان بها ويتفاعلان. أما التوجهُ الثاني فيهتم بالدراسة **الداخلية** للغة، إذ فيه تغدو اللغةُ في حد ذاتها موضوعا للبحث والتقصّي الفلسفيين[21].

وفي هذا الخصوص تعد الفلسفةُ التحليلية أبرزَ مُمثّلٍ لهذا التوجه، ذلك أن هذه الفلسفة قامت في منطلقها على تطوير جملةٍ من التصورات التي جاء بها فلاسفةُ الوضعية المنطقية (positivisme logique) من أمثال: موريتز شليك (1882ـ1936) Moritz Schlick وأوطو نويراث (1882ـ1945) Otto Neurath ورودولف كارناب (1891ـ1970)R. Carnap ؛ كما قامت على استلهام أعمال كلٍّ من برتراند راسل (1872ـ1970) B. Russell، ولودفيك فتجنشتاين (1889ـ1951) L. Wittgenstein، وجورج مور (1873ـ1958) G. E. Moore، وغيرهم.

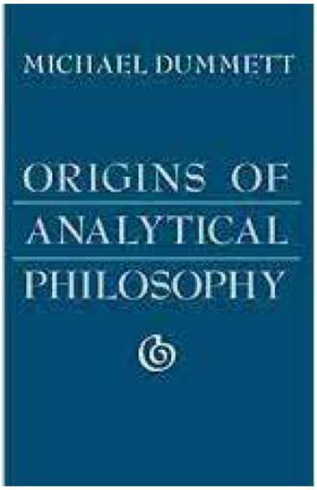
والمعروف أن الوضعيةَ المنطقية كانت قد التأمت لما اتفق جمعٌ من العلماء والفلاسفة مُكوّن من شليك ونويراث وكارناب وآخرون على إصدار بيان تأسيسي حول "**الفهم العلمي للعالم**" سنة 1929 اشتهر ببيان "**حلقة فيينا**". وقد كان لهذا البيان صدى واسع لدى عديد من الجماعات البحثية العلمية والفلسفية على حد سواء في كل من القارة الأوروبية والعالم الأنجلو أمريكي؛ وذلك للأفكار الجديدة التي تضمنها والمتمثّلة في المناداة بوجوب "**استبعاد الميتافيزيقا**"، واعتماد "**وحدة العلم**"، وإقامة الفلسفة على "**أسس علمية**"[22].

ومن المناسب القول هنا إن الخلفيةَ التي صدر عنها الموقعون على البيان مرتبطةٌ بكون النجاحات التي تحققت في الفيزياء خلال الربع الأول من القرن العشرين قادت إلى عصر علمي جديد لم تستطع الفلسفةُ مواكبتَه بما يستحق من دقة وعمق. ولهذا مثلت فكرةُ بناء الفلسفة على أسس علمية طريقا لا التشكيك في أهمية الفلسفة وجدواها، وإنما إلى تجديدها وربطها بالمتغيرات العلمية التي حدثت في العصر. فالبيان ينهل من ميراث الأنوار ضد "الفكر الميتافيزيقي والتيولوجي"، ويعلن عن تطلعه إلى "بناء الأدوات الفكرية اللازمة لفلسفة تجريبية (empirisme) معاصرة" قادرة على توضيح المفاهيم والتصورات، وتنحية الالتباسات المتجذرة في الفلسفة ذاتها[23].

ونتيجةً لتأثير الأفكار الجديدة للوضعية المنطقية في الفلاسفة التحليليين، فقد دافعوا (طوال النصف الأول من القرن العشرين) عن أن جزءا كبيرا مما كُتب في الفلسفة ليس خاطئا، وإنما هو خال من المعنى ويحكمه استخدام سيء للغة الجارية. وعلى هذا الأساس اقترن اهتمامُ الفلسفة التحليلية باللغة اقترانا عميقا، وترتب على ذلك



أن صارت فلسفةُ اللغة تشغلُ فيها موقعا رئيسا أشبهَ ما يكون بالموقع الذي تشغله نظريةُ المعرفة في الفلسفة القارية (= الأوروبية). فسادَ الاقتناعُ في الفلسفة التحليلية بأن مبحثَ فلسفة اللغة يمكن أن يقود إلى تفسير فلسفيٍّ للفكر[24]؛ وهو التفسير الذي توسلت فيه منذ البداية بالآليات الجديدة للمنطق الرياضي، وحللت في ضوء معاييره عبارات اللغاتِ الطبيعية والاصطناعيةِ على حد سواء.



ويجدر الإلماح في هذا الخصوص إلى أن المنطق الرياضي بات منذ القرن التاسع عشر يقوم مقامَ المنطقِ الأرسطي التقليدي، ففيه أثيرت مسألةُ إعادة بناء أسسِ المنطق اقتناعا من علماء الرياضيات بأن المنطق الصوريَّ لا تستطيع فيه علاقةٌ وحيدة هي علاقةُ الموضوع بالمحمول استيعابَ العلاقاتِ المتعددةَ التي تنبني بين قضايا (propositions) الرياضيات؛ إضافة إلى أنهم انتقدوا بشدة كون المنطق الصوري يستند إلى اللغة الطبيعية التي تتسم قضاياها بالغموضِ والالتباس[25].

وقد استند الفلاسفةُ التحليليون في هذا الخصوص إلى كتاب "مبادئ الرياضيات" (برانكيبيا) لكلٍّ من راسل ووايتهيد A. N. Whitehead[26] (1861_1947)، ذلك لأن تحليل اللغة في هذا الكتاب يعتمد على النموذج المنطقي الرياضي الذي يختزل اللغاتِ طبيعيةً كانت أو اصطناعية إلى **لغة مثال** (langue idéale) أساسُها الوضوحُ والشفافية. فهذه اللغةُ المثالُ هي أساسا لغة نسقٍ منطقيٍّ شفاف وواضح ذي مفردات وقواعدَ تركيبية سليمة، حيث تُردُّ إليها كلُّ اللغات التي ينشغل بها المناطقةُ ومن ضمنها اللغةُ الجارية (أو العادية ordinaire). غير أن اللغة العادية، حين تقاس على اللغة المثال، فإنها تبقى في تصور الرعيل الأولِ من التحليليين شديدةَ الغموض والتعقيد، وملأى بالأخطاء والعيوب؛ ولهذا نظروا إليها على أنها "**تجسيدٌ خادع**" لشفافية لغة المنطق الرياضي التي تعد نموذجية بالنسبة إلى كل اللغات طبيعية كانت أو اصطناعية[27].

إن أهميةَ كتاب (البرانكيبيا) تكمن في أنه «يشكل مرحلةً جوهريةً (...) نحو نزعة منطقية (logicisme)[28]، إضافة إلى أنه يزودنا بالأسس المؤدية إلى بناء نظرية للإحالة، كما يشكلُ أداةً متميزة من أدوات الاقتصاد الأنطولوجي»[29]. ولهذا طورَ كتابُ (البرانكيبيا) تركيبا منطقيا (syntaxe logique) بقدر ما يخصُّ اللغات الصورية وعلى رأسها الرياضيات، يخص أيضا اللغات الطبيعية.

وقد استلهم الجيلُ الأول من الفلاسفة التحليلين كتاب (البرانكيبيا) فتعاملوا مع كل اللغاتِ طبيعيةً كانت أو اصطناعية على أنها تستند إلى أنساق منطقية، وأنه يتعين أن تُختزل هذه الأنساقُ في نسق نموذجيٍّ أو مثاليٍّ هو النسق المنطقيُّ الرياضي، وأن تُقوّمَ في ضوء حدوده ومعاييره. الأمر الذي قادهم إلى ردِّ تعدد اللغات إلى **وحدانية منطقية** تقضي بأنه متى استجابت إحدى اللغات لمعايير هذه الوحدانية كانت عباراتُها حاملةً لمعنى، ومتى استحال عليها ذلك جاءت عباراتُها مُتسمةً باللّبس واللّغو (non-sens). ولهذا استُبعدت من اللغات الطبيعية العباراتُ الجمالية والأخلاقية والميتافيزيقية، ولم تُستَبقَ إلا العباراتُ التي يمكن التحققُ من محتوياتها التمثلية وهي العبارات الوصفية.

من اللغة المثال إلى اللغة العادية:

غير أن الجيلَ الثاني من الفلاسفة التحليليين (وبدءا من النصف الثاني من القرن العشرين) سيبدأ في انتقاد الفكرة القائلة بالوحدانية المنطقية للغات، وسيتخلى عنها ليدافع عن تعدد الأنساق المنطقية لكل من اللغات الطبيعية والاصطناعية، وعن استحالة اختزالِ بعضها في بعض. ويعد جون أوستين أحدَ أبرزِ من أسهم في التخلي عن تلك الفكرة، والانقلاب عليها من خلال:

أ. التعامل مع كل لغة استنادا إلى "**منطقها الخصوصي**" (logique propre)، وليس باختزالها إلى لغة المنطق كما يقدمها كتاب "مبادئ الرياضيات" (البرانكيبيا)، وردها إلى قواعدها ومعاييرها.

ب. الإقلاع عن النظرة السلبية إلى اللغة العادية، والتوجه نحو استقراء طبيعتها المراسية، واستقصاء أبعادها التداولية.

ت. الانعطاف من القول بالأحادية اللغوية إلى القول بالتعدد.

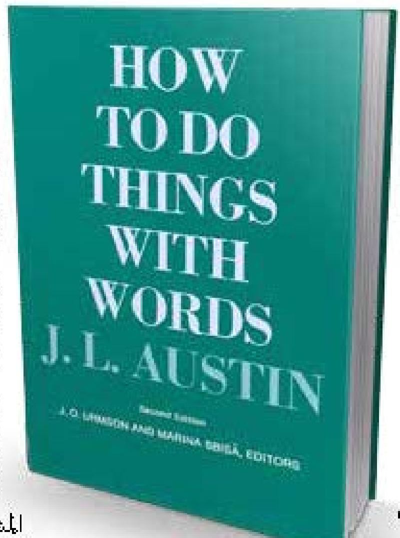
فبهذا التوجه نحو الاهتمام باللغة العادية أحدث أوستين انعطافا (turn) في صميم الفلسفة التحليلية للغة انتقلت بموجبه من تقويم كافة اللغات طبيعيةً كانت أو اصطناعية في ضوء معايير لغة مثال هي لغة المنطق الرياضي إلى التعامل مع كلِّ لغة على أن لها "منطقا خصوصيا" تستند إليه وتنتظم على منواله. فترتبت على ذلك جملةٌ من الانعكاسات أهمها الابتعادُ عن النظرة السلبية إلى اللغة العادية التي كانت شائعةً عند الجيل الأول من الفلاسفة التحليليين، والميل نحو بحث أبعادها المراسية والتداولية في مجال التواصل.

لقد ضمَّن أوستين تحليلاته الدقيقة والجديدة للغة العادية في محاضراته المنشورة بعد وفاته في كتاب (**كيف نصنع الأشياء بالكلمات**). وهي المحاضرات التي اهتدى فيها، وبخاصة في قسمها الأول، إلى أن الملفوظات لا ينحصر دورها في "وصف" أشياء العالم الخارجي، أو إقرار وقائع معينة، وإنما تمثل في **ظروف مناسبة إنجازا** لأفعالٍ وأعمالٍ محددة. وباكتشاف أوستين ما سُمِيَ في الأدبيات بقارة الملفوظات الإنجازية (performative utterances) خرج على العادة الجارية عند الجيل الأول من الفلاسفة التحليليين في تعاملهم مع اللغة؛ ذلك أن هذا الجيل كان ينطلق، على نحو ما أوضحنا سابقا، من لغة مثالٍ مشتقة معاييرُها من النموذج المنطقي الرياضي كما يعكسه كتاب (مبادئ الرياضيات) لكل من راسل ووايتهيد. فالاستناد إلى هذه المعايير معناه أن اللغات الطبيعية أو الاصطناعية يتعين أن تكون **تجسيدا أمينا** للغة مثال يُفترض قيامُها على **الوضوح والشفافية**؛ في حين يجري استبعاد لغة التواصل اليومي لأنها تتسم **بالغموض والالتباس** اللذين يجعلان منها "**تجسيدا خادعا**" وغير شفاف لما عليه تكون اللغة المثال.

لكن بانصراف أوستين إلى بحث المنطق الخصوصي للغة العادية واستكشافِ خصائصها الاستعمالية، فإنه قد أسهم بصورة "ثورية" في نقل الفلسفة التحليلية من الاهتمام بالمنطق إلى الاهتمام باللغات الطبيعية؛ أي من اهتمامها باللغات التي يصطنعها المناطقةُ اصطناعا نموذجيا إلى اهتمامها باللغات على نحو ما هي مستعملةٌ ومتداولة في التواصل الحي[30]. وبذلك يرجع الفضل إلى أوستين في إرساء ما يُعرف بـ "**التحليل الثاني**" الذي يتعامل مع اللغات لا في نمطيتها أو وحدانيتها، وإنما في تباينها وتعددها. إذ لكل لغة اشتغالٌ دلالي وتداولي خصوصيٌّ يتعذر معه المطابقة بين لغتين اصطناعية وطبيعية، أو ردُّ إحداهما إلى الأخرى؛ لأنهما لغتان متباينتان من جهة القصد والإفادة.

وإذا كان لكتاب (كيف نصنع الأشياء بالكلمات) من أثر في "**الرجة**" التي أحدثت في صميم الفلسفة التحليلية التقليدية، فإنه يكمن بالأساس في الإعلاء من قيمة اللغة العادية والابتعاد عن عدِّها لغة غير كاملة. وهو ما أتاح لأوستين وصفا لهذه اللغة يأخذ بعين المراعاة طبيعتَها التواصلية وحقائقَها التداولية.

غير أن هذا الموقفَ الذي وقفه أوستين من اللغة العادية والقاضي بتجاوز التصور الشائع عنها لدى أقطاب الفلسفة التحليلية التقليدية نجده أيضا عند عدد من الفلاسفة أبرزهم فتجنشتاين. فالمتواتر أن فتجنشتاين انعطف بدوره في (الأبحاث) نحو الاهتمام باللغة العادية والكشف عن منطقها الاستعمالي، حيث يؤكد أن ما يجعل الحيوان مقارنةً بالإنسان عاجزا عن الكلام والتفكير هو **افتقاره إلى القدرة العقلية على استعمال اللغة**. ومن ثم فإن ما نستعمله من صيغ أولية في لغتنا العادية «كإصدار الأوامر، ووضع الأسئلة، وسرد الأحداث، والمشاركة في دردشة ما، هي جزء مهم من تاريخنا الطبيعي مثلها في ذلك مثل المشي والأكل والشرب واللعب»[31]. بل إن



فتجنشتاين عمق أكثر نظرتَه إلى اللغة العادية في كتاباته المتأخرة حين استدل على أن هذه اللغة صحيحةٌ صحةً كاملة، وأنه «لا يحق للفلسفة أن تتدخل في الاستعمال العادي للغة، وكل ما يمكن أن تفعله هو أن تصف هذا الاستعمال فحسب»[32].

إن أحد أبرز التحولات التي يمكن استخلاصها من انعطاف فتجنشتاين وأوستين وغيرهما نحو الاهتمام الفلسفي باللغة العادية يرجع في نظرنا إلى ما طال **تجربةَ الحقيقة** في أزمنتنا المعاصرة من مراجعات ما عاد بالإمكان الاطمئنانُ معها إلى أنها تجربة لا تُخاض إلا على نحو مثاليٍّ واحد تذعن له سائرُ الأنحاء الأخرى وتخضع له[33]. فقد أضحى مثلُ هذا التصور الاختزالي للحقيقة ضربا من "**العنف الميتافيزيقي**"[34] الذي يتشدد في ردِّ اختلاف الحقائق وتعددها إلى حقيقة نمطية تُقاس على معياريتها الحقائقُ الأخرى وتُختزَل إليها. لكن مع تدشين المعالم الأولى لذلك الانعطاف بدأ الوعي يتعمق "**بنسبية تداولية**"[35] تقضي بتفاوت الحقائق وتعددها تبعا لتعدد السياقات والمجالات التداولية التي تُستعمل فيها. صارت اللغة العاديةُ إذن لا **لغة ناقصة** لكون حقائقها لا تستجيب إلا جزئيا لمعيارية "منطقية" مُطبَّقة عليها من الخارج، وإنما صارت **لغة كاملةً** لها منطقُها الداخليُّ المخصوص وحقائقُها التداولية المتعيِّنة. وبذلك جسدت النسبيةُ التداولية توجها نحو الانفلاتِ من قبضة الوحدانية اللغوية والتعاملِ مع اللغات في تنوعها الاستعمالي وتعددها المنطقي؛ أو بعبارة دقيقة مهدت النسبيةُ الطريقَ نحو أسلوب تحليليٍّ جديد يميزه العدولُ بالكلمات في اللغة العادية عن تحديداتها الميتافيزيقية لدى الفلاسفة، والاهتمام بها على نحو ما تحدث وتُستعمل في الحياة اليومية.

في بعض خصائص التقليد التحليلي

على الرغم من التحولات الجوهرية التي أحدثها الجيلُ الثاني في صميم الفلسفة التحليلية للغة، فإن الفلاسفة التحليليين على نحو عام أسهموا منذ الجيل المؤسِّس إلى وقتنا الحاضر في إرساء تقليد فلسفي مُتعددِ المشاغل يتصف بمجموعة من الخصائص والمميزات[36]. فالفلسفة التحليلية لا يميزها أيُّ "**ملمح مذهبي**" مثلما هو الأمر في عدد من تيارات الفلسفة القارية كالمادية أو المثالية أو الوجودية أو غيرها؛ كما لا تصدر عن أيّ نزوعٍ مذهبي بالمعنى الذي يجعلها تناصر أطروحة، أو تدافع عن توجه مدرسي. إنها تنطلق في محاور اهتمامها ومجالات اشتغالها من دحض كلٍّ نزعة دوغمائية.

بالتلازم مع هذا من الصعب أن نعثر في الفلسفة التحليلية على خطاطة منهجية مكتملة وناجزة يمكن عدُّها تصريفا لنظرية من النظريات؛ فسواء استحضرنا ما يُدعى بـ "**التحليل الأول**" كما ساد عند الجيل الأول من التحليليين، والقاضي باختزال مختلف اللغات إلى لغة مثال؛ أو استحضرنا كذلك "**التحليل الثاني**" كما هو مستعمل عند الجيل الثاني والقائم على التعامل مع كل لغة استنادا إلى منطقها الخصوصي، فإنه يبقى من الصعوبة الحديث عند التحليليين عن خطاطة منهجية جاهزة مشتقة من إحدى النظريات. ذلك لأن الفلسفةَ التحليليةً هي أسًاسا فلسفة **مِراسية** تنحو منحى التطبيق والتحليل والممارسة.

وعلى هذا الأساس يمكن القول تبعا لما سبق بأن الفلسفة التحليلية تتميز بتداخل النظرية والتطبيق، وتعذرِ إقامة فصلٍ بينهما؛ ولذلك فما يوجهها بصورة واضحة هو نزوعُها الصريح إلى التحليل والممارسة العملية، وليس إلى بناء الصروح النظرية على نحو ما نُلفي ذلك في الفلسفة القارية. إذ على الرغم من وجود عددٍ من الفلاسفة التحليلين من أمثال هيلاري بوتنم Hilary Putnam، أو نانسي كارترايت N. Cartwright، أو غيرهما من الذين يُبدون ميلا واضحا إلى وصل الفلسفة التحليلية بالانشغالات النظرية للفلسفة القارية؛ فإن ذلك لا يبعدهم عن محاور البحثِ والاهتمام السائدة في الفلسفة التحليلية. فبوتنم أو غيرُه من الفلاسفة التحليليين الذين يُستشف من أعمالهم أن الفلسفةَ هي أقربُ إلى الآداب والفنون منها إلى العلم لا يُعدون خارج دائرة الفلسفة التحليلية التي تقول بشدة ارتباط الفلسفة بالعلم؛ ذلك لأنهم يظلون من الناحية العملية فلاسفةً تحليليين وإن كانوا من الناحية النظرية قد صاروا أكثر تفاعلا وقربا من الفلسفة القارية ومشاغلها[37].

وفي هذا السياق كثيرا ما عدَّ ريتشارد رورتي R. Rorty نفسَه أنه يعمل من داخل فلسفته البراغماتية على تجاوز الهوة الفاصلة بين الفلسفة التحليلية والفلسفة القارية، لأنَّ الفلسفةَ في نظره ينبغي أن تُستعمل إلى جانب الفن

والعلم بما يُقرِّبُها من الواقع في تجلياته الإنسانية المتعددة، ويُبعدُها عن تلكم "المفاهيم المجردة" التي لا يزداد بها ذلك الواقعُ إلا عنفا وانغلاقا[38].

كما أن فيلسوفة تحليليةً كنانسي كارترايت لا تتردد في أعمالها الإيبستيمولوجية المنفتحة على الآداب والفنون والعلوم الاجتماعية في الدفاع عن انتمائها إلى أفق الفلسفة التحليلية وأسلوبها في البحث. فعلى الرغم من أن البعض سعى إلى ربط أعمالها بالفلسفة التفكيكية التي يوجد بينها وبين الفلسفة التحليلية خلاف عميق، إلا أنها ردت على ذلك بأنه ليس لديها أيُّ مشكلٍ مع الفلسفة التفكيكية، وبأن أعمالها مندرجةٌ بالأساس في صميم الفلسفة التحليلية ومشاغلها[39].

إلى جانب هذا يمكن الحديثُ عن "**روح علمية**" عند الفلاسفة التحليليين تسري في مختلف محاورِ البحث التي ينشغلون بها سواء داخل فلسفة اللغة، أو داخل فلسفة الذهن، أو فلسفة العلم. وهي روحٌ علمية جماعية مبنيَّةٌ على التعاون والتكامل بين أفراد الجماعة العلمية عند تدارسهم لقضية ما وبحثها. ولعل هذه الروح هي التي صرفتهم إلى الاهتمام بالتفاصيل والجزئيات عند خوضهم في محور من المحاور التي يُعنون بها. ويكفي هنا أن نرجع إلى كتاب (كيف نصنع الأشياء بالكلمات) لأوستين لنلاحظ كيف يحفل بالتفاصيل التحليلية المتعلقة بالقضايا المبحوثة فيه من مثل: قضية التفريق بين الوصف والإنجاز، أو قضية التمييز بين مراتب الفعل اللغوي، إلخ. ولهذا عادةً ما يقال إن الفلاسفة التحليليين هم **فلاسفة التفاصيل والجزئيات**؛ لأن مقصودهم من ذلك هو بلوغُ قدر كاف من "**الوضوح**" بما ينأى بأعمالهم عن الغموض، ويجعلها مفهومةً من قبل زملائهم وقرائهم. كما أن توخّي الوضوح ملازم عندهم لإقامة الأدلة، وللتوسع في الحجج الداعمة لتحليلاتهم اللغوية.

وليس من شك في أن الخصائص المذكورة تسمح بإمكان قيام نوع من "**النقد المتبادل**" بين أفراد الجماعة الفلسفية، إذ ينطلق الفلاسفة التحليليون من كون هذا النقد هو المفضي إلى إغناء إسهامات الجماعة وتطوير عطاءاتها. فالجماعة هي التي تنمو وتتطور في نهاية المطاف؛ لأن "الجرأة النقدية" التي يظهرها التحليليون في تعامل بعضهم مع كتابات بعض تجعل انشغالاتهم في حيوية وحِدة متواصلتين.

إن الغرض الذي توخيناه من الوقوف على هذه الخصائص هو التعرف من خلالها على واحد من أهم التقاليد الفلسفية المعاصرة الذي انبثقت منه التداوليات؛ فمن دون التعرف على الملامح الكبرى لهذا التقليد، والتنبه إلى التحولات المفصلية التي حصلت فيه لن نتبين كيف نشأت التداوليات ولا كيف استوت أسئلتها ومباحثها من داخل الانشغالات العلمية والفلسفية والمنطقية المهيمنة عليه. في حين أن أشكالا أخرى من التفكير التداولي في اللغة، التي ظهرت خارج التقليد السابق، اكتسبت بدورها خصائص السياقات المعرفية والفلسفية التي ظهرت فيها، وهو ما لا يتسع المقام إلى تفصيله في هذه الدراسة.

ولعل في كل ما تقدم أن تتضح مسوغات ما أبديناه في التقديم من ملاحظات على عينة من الأبحاث والدراسات المنفتحة على التداوليات من تخصصات مغايرة؛ فبَيْنَ روح التداوليات ومقاصدها من جهة، والعينةِ المذكورة من جهةَ ثانية هوةٌ شاسعة لا يمكن رأبُها إلا بالابتعاد عن التبسيط والابتسار، وإعادة تأسيس التداوليات تأسيسا فلسفيا سواء في اقتران نشأتها بالتقليد التحليلي، أو في امتداداتها داخل تقاليد أخرى فينومينولوجية أو معرفية (نسبة إلى العلوم المعرفية) أو تفكيكية.

يمكن الحديثُ عن "روح علمية" عند الفلاسفة التحليليين تسري في مختلف محاور البحث التي ينشغلون بهاَ سواء داخل فلسفة اللغة، أو داخل فلسفة الذهن، أو فلسفة العلم. وهي روحٌ علمية جماعية مبنيَّةٌ على التعاون والتكامل بين أفراد الجماعة العلمية عند تدارسهم لقضية ما وبحثها

1 * أستاذ اللسانيات والتأويليات، جامعة عبد المالك السعدي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تطوان، المغرب.

- للوقوف على تعدد مشاغل التداوليات وتنوع موضوعاتها نحيل على المراجع الآتية:

- S. C. Levinson, **Pragmatics**, Cambridge Univ. Press, First published 1983.
- R. Eluerd, **La Pragmatique linguistique**, Nathan, 1985.
- Ph. Blanchet, **La Pragmatique : d'Austin à Goffman,** Bertrand-Lacoste, 1995.
- Siobhan Chapman, **Pragmatics**, Palgrave Macmillan, First published 2011.

2 - R. Eluerd (1985), p. 5.

3 - A. M. Diller/F. Récanati, Présentation, in Langue Française n° 42, 1979, p.3.

4 - جدير بالذكر في هذا الخصوص أن الفضلَ يرجع إلى الأستاذ طه عبد الرحمن في تأصيل لفظة "تداوليات" وإدخالها إلى اللغة العربية منذ سبعينيات القرن الماضي، وعن ذلك يقول: لقد «وقع اختيارنا منذ 1970 على مصطلح "التداوليات" مقابلا للمصطلح الغربي "براغماتيقا"، لأنه يُوفّي المطلوب حقَّه، باعتبار دلالته على معنيي "الاستعمال" و"التفاعل" معا. ولقي منذ ذلك الحين قبولا من لدن الدارسين الذين أخذوا يدرجونه في أبحاثهم».

والحق أن اقتراحَ الأستاذ طه اصطلاحَ "تداوليات" مقابلا عربيا لـ"براغماتيقا" بقدر ما كان دقيقا ومستساغا، كان أيضا اقتراحا واعيا بالطابع التعددي لفرع علميٍّ ناشئ من فروع الفلسفة واللسانيات ما فتئ ينمو ويتوسع. ولهذا اختار لها صيغة الجمع (= التّداوليات) وليس صيغة المفرد (= التداولية)، فعرفها بأنها مجموعُ «الدراسات التي تختص بوصف ـــ وإن أمكن بتفسير ـــ العلاقات التي تجمع بين "الدوال" الطبيعية و"مدلولاتها" وبين "الدالّين" بها».

يراجع:

- طه عبد الرحمن، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، ط. 2، المركز الثقافي العربي، البيضاء/بيروت، 2000، ص28.

5 ـ Ch. W. Morris (1938), Fundations of the Theory of Signs, in International Encyclopedia of Unified Science, Vol. 1, Num. 2, The Univ. Of Chicago Press, third impression 1944, p. 13.

6 ـ Ch. W. Morris (1938), p. 21.

7 ـ Ch. W. Morris (1938), p. 6.

8 - سبق لنا أن تناولنا بالبحث علاقة بعض الاجتهادات اللسانية الروسية بالتداوليات في:

- محمد الحيرش، تداوليات التخاطب عند فولوشينوف/باختين، مجلة كلية الآداب، تطوان. العدد 9، 1999.

- محمد الحيرش، تحولات اللغة وتحولات التأويل: نحو تأويلية فيلولوجية، ضمن كتاب: "في الحاجة إلى التأويل"، (أعمال مؤتمر: في الحاجة إلى التأويل)، تنظيم: مختبر التأويليات والدراسات النصية واللسانية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تطوان، منشورات باب الحكمة، 2018.

9 ـ يراجع هذا التحديد للدلاليات وكذا علاقتها بالتداوليات في:

- F. Récanati (1979), Le développement de la pragmatique, in Langue Française n° 42, p.p. 620ـ.

10 - F. Récanati (1979), p. 6.

11 - يقول فرانسوا ريكاناتي في هذا الخصوص: «لضبط الفرق بين المعنى الدلالي والمعنى التداولي يمكننا الرجوع إلى التمييز الشهير الذي أقامه بيرس بين الدليل بوصفه **نمطا** والدليل بوصفه **تحققا** (واستعمالا)». يراجع:

- F. Récanati (1979), p. 7.

12 ـ F. Récanati (1979), p. 8.

13 ـ رودولف كارناب، البناء المنطقي للعالم والمسائل الزائفة في الفلسفة، ترجمة وتقديم: يوسف تيبس، المنظمة العربية للترجمة، ط. 1، 2011، ص 569.

14 ـ يجدر التنبيه إلى أن بنفنست لا يستعمل الدلالة بالمفهوم الصوري الذي وقفنا عليه عند الوضعانيين والتحليليين الأوائل، وإنما يستعملها بالمفهوم الذي يجعلها في مقترحه حول لسانيات التلفظ قريبةً من التداوليات... لمزيد من التدقيق تراجع الفقرةُ المتعلقة في هذا الكتاب بـ "مميزات الأنساق السيميائية".

15 ـ E. Benveniste (1969), Sémiologie de la langue, in E. Benveniste, problèmes de linguistique générale, Cérès Editions, Tunis, 1995, T. 2, p. 61.

16 ـ بنفنست، المصدر نفسه، ص 79.

17 ـ بنفنست، المصدر نفسه، الص نفسها.

18 - Stephen C. Levinson, Pragmatics, Cambridge Univ. Press, 1983, p. 9.

19 ـ تراجع المحاضرة الأولى والثانية من:

- J. L. Austin, How to do Things with Words, (The William James Lectures, Harvard University, 1955), Oxford Univ. Press, 1962.

20 - N. V. Volochinov (1926), Le discours dans la vie et le discours dans la poésie, in T. Todorov, Le principe dialogique, Seuil, 1981, p. 191.

21 - يراجع هذا التصنيف في الفصل المتعلق بـ "فلسفة اللغة" ضمن كتاب:

- O. Ducrot/ J.M. Schaeffer, Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Seuil, 1995, pp. 202212_.

22 ـ لمزيد من التفصيل والتوسع نحيل على كل من:

- Pierre Jacob, L'empirisme logique : Ses antécédents, ses critiques, Minuit, 1980.
- وداد الحاج حسن، رودولف كارناب: نهاية الوضعية المنطقية، المركز الثقافي العربي، 2001.

23 ـ تراجع مقدمة الترجمة الفرنسية لكتاب موريتز شليك (Forme et contenu):

- Moritz Schlick(1932), Forme et contenu : Une introduction à la pensée philosophique, tr. fr., Préface de Delphine Chapuis_Schmitz et Jean_Jacques Rosat, Agone, Coll. Banc d'essais, 2003, pp. 735_.

24 ـ نحيل هنا على كتاب (أصول الفلسفة التحليلية) لمايكل داميت الذي يقدم فيه تأصيلا مغايرا للفلسفة التحليلية حيث يربطها فيه بجذورها القارية في الفكر الألماني (فريجه، برينطانو، هوسرل) وليس بجذورها الأنجلوساكسونية:

- M. Dummett, Les origines de la philosophie analytique, Gallimard, 1991.

25 ـ وداد الحاج حسن، رودولف كارناب، ص 14.

26 ـ A. N. Whitehead/ B. Russell (1910), Principia Mathematica, Cambridge Univ. Press, 1963.

27 ـ F. Recanati, Du positivisme logique à la philosophie analytique du langage ordinaire : naissance de la pragmatique, Postface, J. L. Austin, Quand dire c'est faire, tr. fr. Seuil, éd. De 1991, p. 186.

28 ـ تفيد النزعة المنطقيةُ (logicisme) هنا قابليةَ كلِّ النظريات والمفاهيم الرياضية الردَّ إلى المنطق (réductibles)، وهي نزعة أسهمت بقوة في تطور الفلسفة التحليلية...

29 ـ M. Seymour, Description et référence : la théorie de la syntaxe logique de Principia Mathematica et ses perspectives contemporaines, Thèse de Doctorat en philosophie, Univ. Du Québec à Trois_Rivières, 1985, p. 5.

30 ـ لمزيد من التوسع تُراجَع الدراسةُ التي شارك بها فرانسوا ريكاناتي في مؤتمر دولي خُصص لبحث "العلاقة بين نظرية أفعال اللغة والدراسات الأخلاقية من جهة والقانونية من جهة ثانية":

- F. Récanati, La pensée d'Austin et son originalité par rapport à la philosophie analytique antérieure, in Paul Amselek (éd), Théories des actes de langage, éthique et droit, PUF, paris, 1986.

31 ـLudwig Wittgenstein, Philosophical Investigations, Translated by G. E. M. Anscombe, 3rd ed, Basil Blackwell, Oxford, 1963, Part I, Sec. 25, p. 128.

32 ـ هذا الاقتباس لفتجنشتاين مأخوذ من:

ـ صلاح إسماعيل عبد الحق، التحليل اللغوي عند مدرسة أكسفورد، ط. 1، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1993، ص 35.

33 ـ يراجع تحليلنا لهذا الموضوع في:

ـ محمد الحيرش، أخلاقيات التأويل: من أنطولوجيا النص إلى أنطولوجيا الفهم، دار الفاصلة للنشر، طنجة، 2019.

34 -عن علاقة الميتافيزيقا بالعنف والتشدد يراجع:

- G. Vattimo, Destinée de la métaphysique, destinée de la violence, in (Modernité et post-modernité), Colloque, Pub. de la faculté des lettres de la Manouba, Tunis, 1994.

35 ـ حديثنا هنا عن "النسبية التداولية" هو من داخل الفلسفة التحليلية للغة، وليس من داخل فلسفة التأويل التي تقول فيها بعض التصورات بتكافؤ الحقائق التأويلية وتساويها. فالنسبية بالمعنى التداولي مرادفة لتعدد اللغات وتفاوت حقائقها بما يحيلنا على غنى هذه الحقائق وتكوثرها...

لمزيد من التوسع يراجع:

- Jean_Pierre Cometti, Le pluralisme pragmatiste et la question du relativisme, in Archives de philosophie, Tome 64, 2001/1.

ـ محمد الحيرش، الفكر العربي والمنعطف التأويلي، ضمن كتاب: "التأويليات والفكر العربي "، تنسيق محمد الحيرش، منشورات مختبر التأويليات والدراسات النصية واللسانية، جامعة عبد المالك السعدي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتطوان، دار الفاصلة للنشر، طنجة، 2020.

36 ـ يمكن مراجعة خصائص التقليد التحليلي ومشاغله في:

- F. Récanati, Pour la philosophie analytique, Critique, n° 444, 1984.
- Daniel Andler, Le philosophe, le philosophe et les sciences cognitives, in Intellectica, n° 17, 1993/2.
- Pascal Engel (éd), Précis de philosophie analytique, Presses Universitaires De France, 2000.

37 ـ من أعمال بوتنم التي يُستشف منها انفتاحُه على انشغالات الفلسفة القارية نحيل على:

- Hilary Putnam, Reason, Truth and History, Cambridge Univ. Press, 1981

38 ـ انتقد رورتي في أكثر من مناسبة انغلاق الفلسفة التحليلية وانفصالها عن أسئلة الفلسفات غير التحليلية، ففي كتابه "مقالات حول هيدغر وكتابات أخرى" أبرز أسباب ذلك وأرجعها إلى أن الفلسفةَ التحليلية "تصف بنيات صورية لا تاريخية" دون الاستدلال الكافي على عزل هذه البنيات عن تجذرها في سياقاتها التاريخية... ولهذا تصور رورتي أن تقسيم العمل الفلسفي يتأسس اليوم على الفرقِ القائم بين فلاسفةٍ غير مُنْهمّين بالتفكير "التاريخي ـالميتافلسفي" وفلاسفةٍ منهمين بذلك... لمزيد من التوسع يراجع:

- R. Rorty, Contingency, irony, and solidarity, Cambridge Univ. Press, 1989.
- R. Rorty, Essays on Heidegger and Others: Philosophical Papers, Cambridge Univ. Press, 1991.

39 ـ تراجع تفاصيلُ هذا الرد في:

- N. Cartwright, Comments on to P. Anderson's Review of The Dappled World, International Studies, 2001. Sas-space.sas.ac.uk



مَدْخَلٌ إلى عوالم الشّاعر مُحمد السّرغيني

إدريس الواغيش[1]



محمد السرغيني هرم فكري عجيب نسميه شاعراً، وهو أحد الأسماء التي وجّهت لطمَة كُبرى للوَعي الشعري المغربي الحديث من خلال استخدام العقل في التعامل مع القصيدة المغربية وأحدث ثورة في أساليبه وتقنياته الشعرية، ووضعنا أمام سؤال الوجود ودهشة سؤال الكينونة وجعلنا وجها لوجه أمام علم النفس الوصفي وعلم المعرفة في الزمن شعريا. وهو أكثر الأسماء الشعرية المُرشحة للصّمود أمام تآكل الزمن مثل من سبقوه من أمثال: سان جون بورس، بورخيس، بول فاليري، هوميروس والمتنبي أو سقراط وابن سينا ودانتي والمَعَرّي وعمر الخيّام وجلال الدين الرّومي وابن عربي وابن رشد وستيفان ملارميه وطه حسين وأراغون أو برغسون وكانت وغيرهم.

يقول محمد السرغيني في مقال بعنوان "أفكار أرضية" ما يلي: "عيبان نشكو منهما، ركض مثقفينا نحو حضارة هشّة جذورها في رمال الشاطئ، وهروبهم من حضارة أمّ..." والعيب الثاني هو "خوفهم من التجربة الجريئة الواعية، تجربة الحضارة الشرقية في إطار المفاهيم الجديدة للأشياء، والمغرب الآن محتاج إلى الكلمة والحرف وإلى أن يلقي عليها ظلا ناصعًا من الشرق وخيطًا من شعاع شمسه اللاهبة، إنه يعيش بكلمة مُستعارة وبحرف مُترهّل..."[2].
ومن هذه الرؤية الواسعة من زاوية مختلفة جاء معمار القصيدة عند السرغيني وبنيانها فيه مختلفا عن باقي المعمار الشعري المتداول في قصائده الأخيرة. لم يتحرّر

لم يتحرّر السرغيني كليا من الماضي، ولكنه في نفس الوقت لم يبق أسيرًا له، وظل مقتربًا من الحاضر والمستقبل دون أن يترك المسافة تبعُد كثيرًا بين هذه المحطات الفاصلة بين الأقانيم الثلاث: الماضي، الحاضر، المستقبل

السرغيني كليا من الماضي، ولكنه في نفس الوقت لم يبق أسيرًا له، وظل مقتربًا من الحاضر والمستقبل دون أن يترك المسافة تبعُد كثيرًا بين هذه المحطات الفاصلة بين الأقانيم الثلاث: الماضي، الحاضر، المستقبل. لم ينعزل داخل التراث أو سجن نفسه فيه أو ظل حارسًا أمينا له وبقي متأرجحًا بين اقتراب وابتعاد، وأصبح البعيدُ مألوفًا في أشعاره والغريب قريبًا وإن كان غير مفهوم بما فيه الكفاية، لأنه من المُستحيل فهم ما يجري في مجال الذاكرة الأدبية السرغينية دون معرفة إشكالاتها الفلسفية والنفسية[3]. اختار السرغيني الطريق الطويل والصعب المَوسوم بالعلامات والرُّموز، ولذلك من أجل فهم شعره يلزم ثقافة موسوعية تجمع بين فهم المُتداول وإدراك الاستعارات المُبهرة، لأنه جمع بين الماضي المُتمثل في التراث من صوفية وحكايات وثقافات شعبية وأساطير وفكر حديث بفلسفاته ومعارفه المختلطة من تاريخ وفلسفة وفكر وعلوم وفن. بالإضافة إلى استيعاب لغة يندرج فيها ما جَدَّ وقَدُمَ من مُفردات ومُصطلحات المعاجم اللغوية والعلوم المعرفية شرقيِّها وغربيِّها، وما يحتويه من وسائل تفكير مُمكنة يُسطِّرُ بها خرائط قصائده وأساليبه الشعرية المختلفة التي جعلت منه رائدًا ومؤسسًا للشعر المغربي الحديث وشيخا له.

يُطوِّر أساليبه في كل مرّة حتى ثار على كل القوانين المعروفة في الشعر العربي من وزن وقافية وانتقل إلى ما هو رمزي- تأويلي محض في القصيدة المغربية الحديثة، ولم يكن يرمي في كتابته إلى المهيجات الشعرية المعروفة في الشعر العربي المعاصر ولكنه يقصد في لغته ويحسبها بالحرف مع العمل على حياكة الكلمة بمَهارة الصانع المحترف وتحويلها إلى جَواهر تحمل فكرًا عميقًا ومعاني سابحة، يستعمل المنطق والخطاب العقلي فيما يناسبه في الخطاب اللغوي[4]. وقد بدأ الرّمز يحضر في أشعار محمد السرغيني منذ الثمانينيات من القرن العشرين (1985-1986)، باعتبار أن الرّمز (Symbol) هو المسافة الفاصلة بين المعنى الحقيقي والمقصود من جهة وبين القنطرة التي ينبغي عُبُورها للوُصول إلى المَعنى المُستتر وراء الصورة الشعرية من جهة أخرى[5]. وهكذا التحق السرغيني بركب أبي العلاء المعرّي عربيا مطيحا بأغراض الشعر، ولم يحتفظ سوى بغرض واحد هو مأساة الإنسان المغربي في المجتمع الذي يعيش فيه وقضايا أخرى إنسانية وكونية مستفزة في العالم الذي نعيش فيه، تحرّر من الماضي وإن لم يُلغ دَوْرَهُ فيه ولذلك يعود في كل مرة إلى الاستئناس به وتوظيفه كلما رأى ذلك ضروريًا.

يلمس القارئ في قصائد السرغيني أبعاد تصويرية ونفسية بالأساس، ترتبط بالأفكار الخالدة مَوْسُومَة بالانفتاح والاحتمالات المُمكنة في الزمن الماضي كما في الزمن الحاضر، تتكئ على الصُّوَر الحسّية والآثار المخزونة في الرّوح التي تسكن الجَسد على شكل أرشيف[6]، ويمكن أن تُحَيَّن كلما اقتضت الضرورة ذلك. والشاعر محمد السّرغيني أحد الشعراء النُّبهاء في المنظومة المَعرفية وجد نفسه وسط حالة متناقضة ظاهريًا من التّوازن غير المُستقر بينه وبين المجتمع الذي يعيش فيه، وكغيره من الشعراء في العالم الذين يتأثرون بزمنهم ومُحيطهم الشعري وواقعهم اليومي، وبالتالي يُصبحون عُرضة للألم



والتألم والانزواء بحكم أن الوعي أشد الآلام فتكا الجسم، لذلك يصعب على القارئ أحيانا فهم مقاصده ومعانيه الشعرية الدّفينة في نصوصه، وإن حصل وفهمنا عُـمقه كأشخاص، فإنّنا لا نفهم عُمق أشعاره التي تحمل الأفكار أكثر من الصور، لأنه يفكر بالفكر أكثر مما يفكر بالشعر، ونفس الشيء يحدث مع تجارب سابقة لشعراء مغاربة كبار من أمثال أحمد المجّاطي وعبد الله راجع ومحمد الخمّار الكنوني الذين رحلوا مُبكرًا عن عالمنا لأنهم لم يستطيعوا مُسايرة الـزَّيْـف الاجتماعي والنّـفاق البَـشري الذي سكن ولا زال يسكن مجتمعنا، فيما ظل رواد آخرون يؤثثون المشهد الشعري المغربي من أمثال: عبد الكريم الطبال ومحمد علي الرّباوي وأحمد مُفدي ومحمد السرغيني وغيرهم من جيل الرُّواد شامخين في استمراريتهم وعطائهم الفكري والشعري.

الشاعر الفرنسي ماكس جاكوب (Max Jacob) المُنتمي أدَبِـيًّا إلى المدرسة التكعيبية له مقولة يوضح فيها طبيعة الإبــداع الحقّ، ومنها نكتشف لماذا يظهر بصعوبة مُبدعًا أصيلا في سنوات مُتباعدة، إذ أنه يقول:"إذا رغبتَ أن تكون مُبدعـًا، فكُـن إنسانًا فلا أحد فعَلها قبلك"[7]. من هنا يظهر أن تجربة محمد السرغيني الشعرية ساهمت بشكل كبير في ضخ دماء جديدة في الشعر المغربي المعاصر، وشعره نابعٌ من عُـمْـق تجربته في الحياة والكتابة دون إغفال حسِّه الجَـمالي في القصيدة، أدانَ في شعره مَظاهر القُبْح في المجتمع المغربي وحاكم المَسؤولين مُحاكمة شعرية عادلة، انحاز فيها إلى قضايا الإنسان مُوَظّفًا في ذلك الأساطير القديمة والبُعد الصوفي الصّادق وفق رُؤيته المَعقولة، وإن كانت صوفيته مختلفة عن الصوفيات الأخـرى من حيث كونها تعتمد العقل في المرتبة الأولى، ولأنه يستنطق الصّمت السّاكن في نصوصه الشعرية واختراق حُجُبُها وطبقاتها السّميكة، ويجعل الحدث يتكرر مرتين في إدراكنا الزمني سواء من خلال الوعي بالموضوع أو التذكر البسيط بالموضوع الزمني[8]، وتستمد نصوصه قُـوّتها من جُنوحها الفردي العنيف دون أن تقصد مَعنى مُحَـدَّدًا. لذلك تبقى قصائده مُشرَعَـة الأبواب أمام الاحتمال واللايقين وحُـضور الذاكرة وسَطْوَتها وهَيْمنة المَخزون الثقافي والقِـرائي.

لم يغفل الشاعر السرغيني الأسطورة ووظفها في نصوصه الشعرية وفق ما تمليه الرمزية التصويرية، مستعينا في ذلك بالميثيولوجية والإشارات التاريخية والمقولات الشعبية المأثورة؛ وهو ما أضفى على أشعاره المتأخرة عكس أشعاره الأولى بعض الصعوبة والغموض أثناء القراءة والتحليل. والأسطورة كما نعلم نمط حياة ومعيشة سادت في أزمنة سابقة ولا يمكن أن تعود مَـرّة أخرى، وتتجلى في أشعاره من خلال الزمن الاسترجاعي والاستعارة بوصفها وحدات مُنفردة لا كمُحتوى، لأننا لم نعُـد نعيش في مجتمع أسطوري والسرغيني نفسه كشاعر لا يُـؤمن بها بحكم أن زمنها قد ولى من دون رجعة. ولذلك يبقى توظيفها في أشعاره رمزيًّا لا يريد من ورائه إعادة إنتاجها، وهذه المسألة مهمّة عند السرغيني وهو واعٍ بها ورُبّما يكون قصده وفق اجتهادنا، دون أن ندري بذلك، التّـشويش على مُحتويات ومَعاني مُعاصرة أو يقصدُها من بابها الخلفي وجعلنا نتساءل عن العلاقة الحقيقة بين الزمن الموضوعي والوعي الذاتي المحض بالزمن[9]. الأسطورة عاشها الناس في زمـن مضى ولم يعد لها في عصرنا ما يكفي من جغرافية تسعها، لكن مع ذلك كان الناس يعتقدون أنها حقيقة (كرونوس) في زمن فائت، وحين تخلى الإنسان عن الطبيعة وحياة الغابة ودخلت المِلكيّة إلى حياة البشر، لم يَعُـد هناك من مكان للأسطورة في حياتهم، إنما ظلت شيئًا رمزيًّا في أبعادها، ولا أعتقد أن الشاعر السرغيني المُؤمن بالحداثة حتى العظم بغافل عن هذا التوظيف الوظيفي في الكثير من أشعاره.

لم يغفل الشاعر السرغيني الأسطورة ووظفها في نصوصه الشعرية وفق ما تمليه الرمزية التصويرية، مستعينا في ذلك بالميثيولوجية والإشارات التاريخية والمقولات الشعبية المأثورة؛ وهو ما أضفى على أشعاره المتأخرة عكس أشعاره الأولى بعض الصعوبة والغموض أثناء القراءة والتحليل

الهوامش

1 - جامعة سيدي محمد بن عبد الله فاس

2- جريدة "الرأي" عدد: 1053-السنة 12/ 1960-01-20

3- عبد الرحيم جيران-الذاكرة في الحكي الروائي، الإتيان إلى الماضي من المستقبل، ط1، ص:15، دار الكتاب الجديدة، مارس 2019، بيروت

4- يونس مسروحين(الأندونيسي)، الوجود والزمان في الخطاب الصوفي عند محيي الدين ابن عربي، منشورات الجمل، بغداد- بيروت، ط1، 2015ـ ص: 85

5- جنان بلخن، السرد التاريخي عند بول ريكور، ط1، 2014، دار الأمان الرباط.

6- عبد الرحيم جيران- الذاكرة في الحكي الروائي، الإتيان إلى الماضي من المستقبل، ط1، ص:29، دار الكتاب الجديدة، مارس 2019، بيروت

7- بورتريه ماكس جاكوب

8- إدموند هوسرل، درس في فينومينولوجيا الوعي الباطني بالزمن، تر. لطفي خير الله، منشورات الجمل ط1، 2009، ص: 135

9- إدموند هوسرل، درس في فينومينولوجيا الوعي الباطني بالزمن، تر. لطفي خير الله، منشورات الجمل ط1، 2009، ص:7

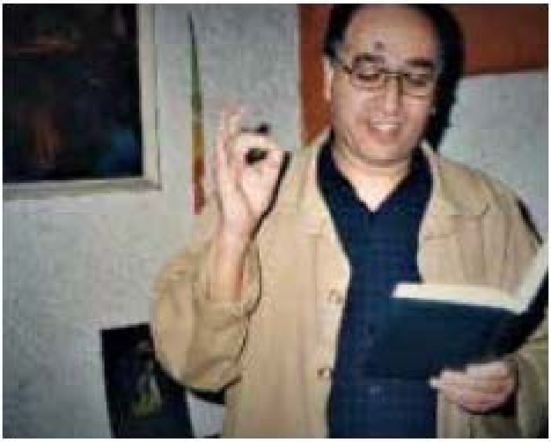


رضوان العماري

البعد التراثي والهوياتي في الزجل المغربي

ديوان عمر التلباني «في محراب العيون الزرق» أنموذجا

الزجل الشعبي والتنشئة الاجتماعية



يعد الزجل المغربي جزءا هاما من التراث الشفهي وهو يتضمن أصنافا مختلفة منها: العيطة، البرولة، السلامات ... ولكل صنف خصائص ومميزات، إلا أن الدراسيين لهذا النوع الشعري اختلفوا حول تسميته إذ تباينت مصطلحاته ما بين ملحون وزجل وشعر عامي وعيطة...، ورغم كل المحاولات التي قاموا بها بقي فيه هامشا من الاختلاف، لأن لكل واحد آراءه وحججه التي جعلته يتبنى مصطلحا دون غيره، إذ نجد محمد الراشق يرجعه إلى مرجعية أندلسية، والتلاقح الثقافي الذي وقع بين المغرب والأندلس آنذاك "أن الهجرة الكبرى من الأندلس للمغرب على عهد بني وطاس..قد أحدثت تلاقحا جديدا مؤثرا تطورت من خلاله أنواع الأزجال وأشكال الغناء بوثيرة راقية"[1]. كما تبنى تسمية الزجل لتصير شمولية وتحتضن كل الأنواع التي تكتب باللغة العامية مع احتفاظ كل نوع (الملحون/ العيطة..) باسمه وباستقلاله فلا يفصل بين الزجل والغناء، فالزجال اللبق لديه هو من استطاع تشكيل باقته الغنائية، لأن الغناء خصيصة مشتركة في النص المعرب والزجلي على حد سواء، إذ يقول "ولتحقيق شروط تكامل العمل بين زجله وإنشاده، فقد أعطي دور هام للمنشد فهو "شيخ لقريحة" والزجال "شيخ السجية وتجتمع "لقريحة والسجية" في شروط إبداع النص الزجلي وإنشاده فالسجية هي موهبة فطرية لنظم الشعر" والقريحة" تحيل على قريحة الشعراء وعلى نوع من الغناء الشعبي"[2]. إذن نقطة التقاء بين الأصناف عنده هي الغناء، كما يتبنى الزجل كتسمية لتحتوي الملحون وغيره تحت لوائها، ويذهب إلى أكثر من هذا فهو يؤكد على أن الحاجة للغناء هي من بين أسباب نشأة الزجل.

يقول محمد الراشق "في إحدى الاستجوابات، التي سجلتها الإذاعة الجهوية بفاس مع عبد الرحيم السقاط، حيث قال رحمه الله: أنه يتعامل مع النص الزجلي بعشق وبحذر، لأنه من إبداع كل المغاربة، وقد تفنن في وصف الزجل حتى خلته ناقدا باحثا في هذا المجال، واعتبر النص الزجلي كنزا فنيا يجب استقراؤه"[3].

من هنا يمكننا القول: تكاد لا تخلو ثقافة أمة من الزجل، لأنه مرآة الشعوب ويدل على عقليتها ويعكس اتجاهاتها وأخلاقها وتقاليدها وحياتها الاجتماعية، "استطاع - الزجل- أن ينغرس في وجدان الأمة المغربية التي احتضنته، لأنه نبت من تربتها وبذلك جاء يشبهها في كل شيء ولأنه صادق ومعبر ويفيض صورا وشاعرية وموسيقى"[4]، وهكذا فالزجل كما تميز بطابعه البسيط ومعناه العميق، فقد تضمن ثيمات مختلفة من الحياة الاجتماعية والثقافية للمجتمع حضرت بقوة ومكنت المرء من تمكن المرء من الصورة التي يقتضي الظهور بها في المواقف الاجتماعية الكثيرة داخل النسيج الاجتماعي، بمعنى أنه لقن الفرد قيم مجتمع عن طريق عملية التنشئة الاجتماعية.

الهوية

فيما يتعلق بالهوية فقد تمّ تعريفها، وبمعنى من المعاني، بأنها تجسيد للطموحات المستقبلية في المجتمع، إبراز لمعالم التطور في سلوك الأفراد وإنجازاتهم في المجالات المختلفة، بل هي تنطوي على المبادئ والقيم التي تدفع الإنسان إلى تحقيق غايات معينة وعلى ضوء ذلك فالهوية الثقافية لمجتمع ما لابد وأن تستند إلى أصول تستمد منها قوتها، وإلى معايير قيمية ومبادئ أخلاقية وضوابط اجتماعية وغايات سامية تجعلها مركزا للاستقطاب العالمي والإنساني[5].

فهوية الناس هي كيفية رؤيتهم للكون والإنسان والحياة والموت، هي أسلوبهم في العيش وكذا ثقافتهم في الإدراك والإحساس والتعبير والإبداع.

كذلك جاء تعريف الهوية بأنها:"هي مجموع السمات الروحية والمادية والفكرية والعاطفية المميزة والتي يختص بها مجتمع بشري ما، أو فئة اجتماعية بعينها، وهي مركب يشمل الآداب والفنون وأنماط العيش والحياة، كما يشمل الحقوق الأساسية للإنسان ومنظومات القيم والتقاليد والمعتقدات... وكل ثقافة بشرية تشكل منظومة فريدة من القيم وأشكال التعبير المختلفة، يتمكن كل شعب من الشعوب البشرية من إثبات حضوره في"[6].

التراث الشفهي الشعبي ودوره في التنشئة الاجتماعية عبر ترسيخ القيم

وعلى مستوى آخر تختزن الذاكرة الشعبية المغربية، العديد من المظاهر الثقافية والنفسية والاجتماعية التي تؤطرها، داخل نسق يسمى بالوعي الجمعي، حيث أن الأشكال الشفهية البسيطة هي قوة الإبداع الشعبي، لارتكاز هذا الإبداع على لغة شفهية "... تقوم فيها الكلمة المنطوقة بوظيفتها على نحو متكامل في الحياة الطقسية والتعبدية"[7]، كما هو الحال في التراث الذي هو قيد الدرس، ولذلك كانت الشفهية تتضمن قيم اجتماعية ومعايير تنظم سلوك الأفراد في الحياة الاجتماعية والأسرية للمجتمع المغربي.

إن من أبرز الدوافع نحو تأكيد الهوية الوطنية هو ما يشهده عالم اليوم المتغير في كثير من أحداثه، والمتمثل في الانفتاح والنمـو والتقدم التكنولوجي الذي ربما يكون له تأثيراته على الهوية الثقافية للمجتمـع، ومما لا شك فيه أن زمن العولمة الثقافية أصبحت تباشر تأثيرها علي الأجيال الجديـدة من أبناء المجتمع وتغير حياتهم، يقول الزجال عمر التلباني في ديوانه "في محراب العيون الزرق":

الزمن غير حياتنا
بدل البسمة بآهاتنا...
في ثانية غابت ذكرياتنا
ضعنا.. وضاعت حكاياتنا.. [8]

كم أصبحت معاجم جديدة ومفردات غريبة على لغتنا، وصار الشباب يرددها ويدافع عنها، يقول زجالنا عمر التلباني في قصيدته: غزاة.

"نازلين من آخر **الفضا...** / على **نار** ودمار... **/إرهاب**

وعنصرية... / قنابلدرية... / رؤوس نووية... / خوف وضياع... / ناقوس الخطر... / فين هي الإنسانية... / فين الرأفة والحنان..." [9].

أصبحنا اليوم نسمع بهذه المعاجم في كل المواقع الإلكترونية والسمعية والبصرية والورقية وحتى في حياتنا اليومية وفي علاقتنا بمحيطنا، بل صار مكمن الخطورة يتمثل فيما يمكن أن تتعرض له قيم الانتماء والاعتزاز بالوطن من تهديد، وصار من الواجب علىكل المؤسسات الأسرةالمدرسة والمجتمع أن تتحمل مسؤولياتها لاستعادة التوازن المفقود والدفاع عن هويتنا وثقافتنا.

يقول الزجال عمر التلباني:

أنت ماضيك نبراس لامع
سلم وعلم .. فن وعمارة
قيم ومبادئ .. مجد وحضارة

فكل هذه المكونات المشكلة للهوية كالفن والعمارة والقيم، تجعل المجتمع مرتبط بماضيه،فالزجل هنا جاء رسالة تنشؤوية، يوضح قيمة التراث لدى المجتمع المغربي، ولتحقيق ذلك لابد أن يكون هناك تواصل بين التراث الماضي وبين ثقافة المجتمع المعاصرة، فالعودة إلى الموروث الشعبي هو بالضرورة العودة إلى الأصل، يقول الزجال عمر التلباني في قصيدته ماضيك:

ماضيك
بين إيديك
كنز لا تفرط فيه
فارس..
للعلوم دارس
الحكمة سيف فايديه
علم وعمر .. وحرر الإنسان
صنع وطور .. من قديم الزمان[10]

بحيث يكون هذا التراث معينا في بناء الحاضر ورسم صورة المستقبل، يقول الزجال عمر التلباني:

كون لبيب حكيم فايق
تعمق فماضيك ومنو انطالق[11]

إن "الالتفات إلى الموروث الشعبي هو - أولا وقبل كل شيء- اهتمام بالأصول الحضارية والتاريخية للأمم، وبأرصدتها الفكرية والفنية والروحية... يمثل الهوية الشعبية، ويعبر عن حقيقة الانتماء لحضارة إنسانية ما"[12].

فالتراث الشعبي يعد جزءا رئيسيا ضمن المنظومة الفكرية الإبداعية التي تتشكل منها الذات الحضارية للشعوب، وهو "عنصر مهم من عناصر هويتنا وتاريخها، كما يمكن اعتماده كخلفية معرفية وفنية وتاريخية لبناء إنسان الغد المتشبع بقيمه والمعتز بهويته والمخلص لانتمائه"[13].

إذا كان التراث لا يمكن أن يعني الماضي فقط، بل هو الموروث الذي يصل الماضي بالحاضر والمستقبل، وذلك من خلال الأجيال، وإذا كانت الهوية هي القاسم المشترك من سمات حضارية وثقافية بين أبناء الشعب الواحد والتي تميزه عن غيره من الشعوب، فإن التراث الشعبي هو العمود الفقري لهذه الهوية.

يقول الزجال عمر التلباني:

را اللي تاه عن ماضيه
وقطع جدور .. وتنكر ليه
يعيش ضايع متغرب
يحتار في حياته .. ويتعب
وتدور الدوامة بيه
ما يلقى لا ماضي يشدو
ولا مستقبل يتعلق فيه[14]

فهوية الإنسان هي كيفية رؤيتهم للكون وللحياة والموت، هي أسلوبهم في العيش والسلوك، وكذا ثقافتهم في الإدراك والإحساس والتعبير والإبداع. فالشاعر هنا يعلم جيدا أن التراث، بما فيه من حمولة مهمة، موجهة للفرد والجماعة، مبرزا قيمة التراث في خلق أجيال تفقه تاريخها وتتطلع إلى المستقبل، يقول المثل الشعبي "من لا تراث له لا مستقبل له".

"إن هذه المأثورات رغم كونها ارتجالات شفهية قد تتسم بالتلقائية والسذاجة أحيانا، فبإمكانها أن تصبح مصدرا ووثيقة في الدراسات التاريخية والاجتماعية

والأنثروبولوجية والإثنولوجية وكذا الأدبية، التي من شأنها إبراز هوية الإنسان المغربي، وكذا التعريف بتاريخ وذهنية المغاربة في الزمان والمكان[15].

عموما يبقى التراث الشفهي المغربي أحد مكونات الهوية، فهو نتاج وتجارب وخبرات للأجيال السابقة التي ورثها جيل عن جيل، فقد لعب دورا كبيرا في الحفاظ على الهوية المغربية رغم دخول التكنولوجية الحديثة، هذه الحالة المرضية – التكنولوجية - التي تؤدي ثمارها الفاسدة وتنهش في جسد وعقول مجتمعنا وفكره، فكما يقول المثل القائل: "الشيء إن زاد عن حده إنقلب إلى ضده". كما أن الصراع الذي يعيشه العالم اليوم (ساهم بطريقة غير مباشرة في تشويه الهوية، العنف، الارهاب...). هذا الوضع يهدم قيم التعايش والتسامح ويحيل إلى الخراب، ويفكك روابط القرابة (الجار).



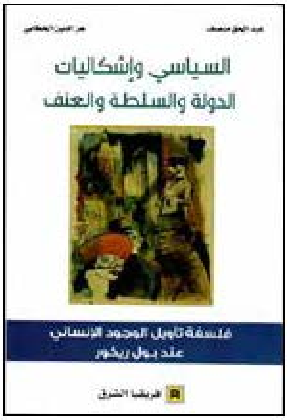
أحمد سجلماسي

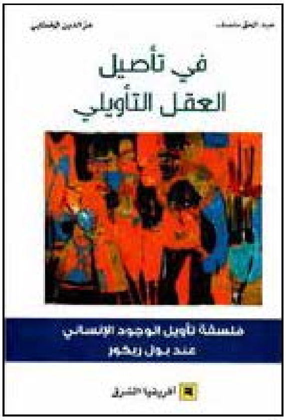
في قراءة جديدة لفلسفة بول ريكور

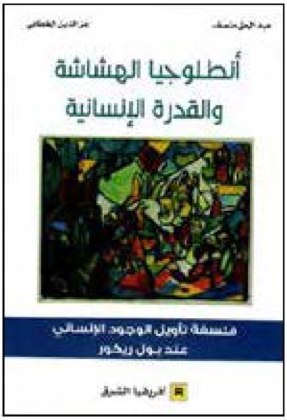


عن دار أفريقيا الشرق صدرت مؤخرا (2019/ 2020) دراسة تحت عنوان «فلسفة تأويل الوجود الإنساني عند بول ريكور»، في ثلاثة أجزاء هي تباعا: «في تأصيل العقل التأويلي» (240 صفحة) و«أنطلوجيا الهشاشة والقدرة الإنسانية» (208 صفحة) و«السياسي وإشكاليات الدولة والسلطة والعنف» (304 صفحة).

وقد شملت هذه الدراسة مختلف جوانب اهتمامات هذا المفكر الفرنسي المتميز الذي شكل فكره نقطة تلاقي وتلاقح ثلاثة مسارات كبرى في الفكر الفلسفي المعاصر وهي: مسار الفكر الفرنسي ومسار الفكر الألماني ومسار الفكر الأنجلوساكسوني؛ وتلك سمة قلما نجدها لدى مفكري القارة الأوروبية. ومع أنه يعلن صراحة انتماءه إلى المدرسة الفلسفية الفينومينولوجية (الظاهراتية) المنحدرة من إدموند هوسرل، إلا أنه في الواقع، يمثل حركة للفكر استوعبت سيرورة الفكر الألماني وتحولاته، بكل ما تحمله من إشكاليات وتعقيدات وتعميقات، من كانط إلى هايدجر وغادامير وهابرماس وحنا آرندت، مرورا بهيجل ونيتشه وشلايرماخر ودلتي وفيبر وياسبرز. لقد أدرك ريكور جيدا أن تطور طريقة التفكير الفينومينولوجية، تتطلب إعادة تأصيل الفكر التأويلي (الهرمينوطيقي) المنحدر من شلايرماخر ودلتي.







من جهة أخرى، شكل التراث الفلسفي الأنجلوساكسوني رافدا مهما من روافد فكر ريكور، لا سيما فلسفة اللغة ونظرية أفعال الكلام والمباحث الفلسفية في التاريخ والأدب والبلاغة، وأنثربولوجيا الحياة الاجتماعية والتواصل. وقد مكنه هذا التراث من التوسع في العديد من القضايا ذات الصلة بالسرد والحكاية والتخييل والاستعارة؛ مما سمح له بالتفاعل مع التوجهات البنيوية في دراسة اللغة والخطاب والأشكال السردية، بغاية تأكيد الدور المفتاحي للعقل التأويلي وأهميته في معالجة قضايا اللغة والرمز والتخييل والتراث الثقافي.

وأخيرا، شكل التراث الفلسفي الفرنسي المنحدر من ديكارت حتى برغسون وإريك فايل، رافدا ثالثا لفكر ريكور، خصوصا في ما يتعلق بالأبعاد السياسية والأخلاقية للوجود البشري. وانطلاقا من إشكالية الذات ووعيها بذاتها، التي عالجها ديكارت وفلسفات التأويل الذاتي بوجه عام، سيقوم بإعادة تأصيل هذا المفهوم في جميع أبعاده، المعرفية والتاريخية والأخلاقية والسياسية.

شكل التراث الفلسفي الأنجلوساكسوني رافدا مهما من روافد فكر ريكور، لا سيما فلسفة اللغة ونظرية أفعال الكلام والمباحث الفلسفية في التاريخ والأدب والبلاغة، وأنثربولوجيا الحياة الاجتماعية والتواصل

تشكل هذه المحطات إذاً، المرتكز الذي اعتمد عليه المؤلفان في دراستهما الموسعة المقسمة إلى ثلاثة أجزاء عناوينها هي كالآتي:

- **في تأصيل العقل التأويلي** (ج.1)؛
- **أنطلوجيا الهشاشة والقدرة الإنسانية** (ج.2)؛
- **السياسي وإشكاليات الدولة والسلطة والعنف**(ج.3).

وسنعرض بإيجاز شديد لأهم ما ورد في هذا العمل المتميز، كي نفتح شهية القارئ المهتم بفكر ريكور وبالفلسفة الحديثة والمعاصرة عموما.

ففي الجزء الأول، استعرض الكاتبان تحولات فكر ريكور، بدءً بتأصيل مفهوم الرمزية كأساس من أسس العقل التأويلي ومساراته، وانتهاءً بكونية التجربة اللغوية وما ولدته من نقاشات بين المباحث الفيلولوجية ونظريات تفسير النصوص المقدسة والدراسات الفينومينولوجية التي اختارت إحياء المعنى وتأسيسه. وقد سعى ريكور من خلال هذه المعالجة إلى إعادة تأصيل الهرمينوتيقا داخل تشكيلة المباحث المعرفية المعاصرة (العلوم اللسانية، الأنثربولوجيا، الفلسفة السياسية، التحليل النفسي الخ...).

وفي الجزء الثاني، تم التركيز على قضايا الذات المؤولة والتاريخية، من منطلق أن هناك دائما كينونة أساسية لأنساق الكلام والحكي والتخاطب والتبادل بين الأفراد، هي الذات بالمفهوم الفلسفي والشخص بالمعنى الإتيقي والمواطن بالمعنى السياسي والفاعل بالمعنى التاريخي. وقد توقف الباحثان بالأساس عند التحليل الذي خصصه

يبرز تميز هذه الدراسة وجِدّتها، لكونها تجاوزت الاهتمام بالقضايا الإبستيمولوجية للتأويل والفهم والتفسير، وامتدت لتشمل قضايا العدالة والاعتراف وتفاعل الثقافات والسياسات الاقتصادية والأخلاقيات العمومية

ريكور لهشاشة الذات وللعلاقات البين – ذاتية (الاعتراف المتبادل، العيش المشترك، الذاكرة، الصفح الجميل الخ..).

وباختصار، فإن نواة التحليل في هذا الجزء، تمثلت في الجهد الذي تبذله الذات بحسب قدراتها وإمكانياتها، من أجل تكريس ثقافة الاختلاف والاعتراف.

أما الجزء الثالث من هذه الدراسة، فقد عولج فيه البعد السياسي والإتيقي لوجود الذات، وانزياحات الحقل السياسي عن مقاصد الحياة الإتيقية، من خلال ظواهر العنف وهيمنة الحضارة التقنية ومجتمع الحساب وسيادة المظاهر السلبية للإيديولوجيا (تزييف وتشويه الواقع، إضفاء المشروعية على أنظمة السلطة الخ...). هكذا، سيتوقف المؤلفان عند مفاهيم أساسية من قبيل: الدولة والعنف والحرب والعدالة والحق والإيديولوجيا واليوتوبيا، وأيضا عند مفهوم السياسي وعلاقته بتشكيل الذات المؤولة وموقعها داخل الدولة، خصوصا بعد موجات النقد والتقويض لمفاهيم الذات والآخر والنزعة الإنسانية، التي تنامت غداة الحرب العالمية الثانية والتي استهدفت الأسس الأخلاقية والسياسية لمفهوم الإنسان.

إجمالا، تجيب الأجزاء الثلاثة تباعا على الأسئلة المحورية التالية:

- ما التأويل؟ وما إمكانية وجود الذات المؤولة والتاريخية؟
- كيف يمكن للعقل التأويلي أن يقود تفكيرا بناءً في الحياة الإتيقية بمختلف أبعادها (السياسية والاقتصادية والثقافية)؟
- كيف يمكن تحويل الاستراتيجيا المعرفية للتأويل، كما بلورتها الأزمنة الحديثة، إلى سياسة للمعرفة وإلى تأويل متجدد لسياسة الشؤون البشرية؟

هكذا، انتظمت هذه الدراسة حول أطروحة مركزية مفادها أن جميع أبحاث بول ريكور حول التأويل والحكاية والتخييل والفعل، لم تكن مجرد مقاربة ذات طابع منهجي ومعرفي خالص، بل هي بالأساس، مندرجة ضمن استراتيجياً معرفية شاملة للعقل التأويلي، تتجاوز العقل التقني والأداتي، لتشمل السياسات المؤسساتية المتعلقة بالمعرفة والتكوين والبحث في علاقتها بالحياة الإتيقية عامة.

وهنا يبرز تميز هذه الدراسة وجِدّتها، لكونها تجاوزت الاهتمام بالقضايا الإبستيمولوجية للتأويل والفهم والتفسير، وامتدت لتشمل قضايا العدالة والاعتراف وتفاعل الثقافات والسياسات الاقتصادية والأخلاقيات العمومية؛ حيث تضمنت ما دعاه المؤلفان **بالمداخل الثلاثة الأساسية والضرورية لمعالجة فكر ريكور** وهي: مدخل الفعل اللغوي الرمزي ومدخل الإمكان الأنطولوجي للذات ومدخل الوجود السياسي.

بقيت الإشارة في الأخير، إلى أن هذه الثلاثية تم إغناؤها بعمل من جزأين، هو عبارة عن ترجمة لمجموعة من نصوص بول ريكور، صدرت عن نفس دار النشر (أفريقيا الشرق) مؤخرا، وسنعمل على تقديم ورقة أخرى عنها قريبا.



تجدر الإشارة إلى أن المؤلفين من مواليد فاس في الخمسينيات من القرن الماضي، فعبد الحق منصف حاصل على الدكتوراه في الفلسفة من جامعة محمد الخامس بالرباط، مارس الفلسفة تدريسا وتفتيشا بالتعليم الثانوي، قبل أن يصبح أستاذا للتعليم العالي بجامعة مولاي إسماعيل بمكناس. وهو حاليا رئيس شعبة الدراسات والبحث بالمجلس الأعلى للتربية والتكوين والبحث العلمي بالرباط. من مؤلفاته السابقة نذكر العناوين التالية: «الأنوار وسلطة الخبير البيداغوجي: دراسة في نظرية الثقافة والتربية عند إيمانويل كانط» (2011)، «الأخلاق والسياسة: كانط في مواجهة الحداثة بين الشرعية الأخلاقية والشرعية السياسية» (2010)، «كانط ورهانات التفكير الفلسفي: من نقد الفلسفة إلى فلسفة النقد» (2007)، «رهانات البيداغوجيا المعاصرة: دراسة في قضايا التعلم والثقافة المدرسية» (2007)، «أبعاد التجربة الصوفية: الحب، الإنصات، الحكاية» (2006)، «الكتابة والتجربة الصوفية: نموذج محيي الدين بن عربي» (1988)... إلخ.



أما عز الدين الخطابي فهو حاصل على الدكتوراه في الإثنولوجيا من جامعة نيس بفرنسا، وقد مارس تدريس الفلسفة بالتعليم الثانوي قبل أن يصبح أستاذا باحثا بالمدرسة العليا للأساتذة بمكناس (شعبة الفلسفة). له العديد من الكتب المترجمة من الفرنسية إلى العربية في الفلسفة والعلوم الإنسانية من قبيل «جاك رانسيير، المعلم الجاهل» (2014) و»غيوم سيبرتان- بلان: الفلسفة السياسية في القرنين التاسع عشر والعشرين» (2011) و»جاك دريدا، عن الحق في الفلسفة» (2010)...، ومن بين الكتب التي ألفها في العقدين الأخيرين نذكر العناوين التالية: «الفلسفة السياسية بين التنظير والممارسة» (2016)، «تأملات في السينما» (2015)، «أسئلة الحداثة ورهاناتها» (2009)، «محمد عبد الكريم الخطابي القائد الوطني» (2003)، «سوسيولوجيا التقليد والحداثة بالمجتمع المغربي» (2001)...



محمد خفيفي

رهاب متعدد...لعبد اللطيف محفوظ

سرد الطفولة المستعاد[1]

العبقرية هي الطفولة المستعادة بودلير

عديدة هي الأسماء التي عادت إلى السرد وارتمت جبته، فغواياته لا حدود لها، وإغراءاته متعددة، لا لكونه أداة للتعبير الإنساني وخاصية تترجم الأفعال والسلوكات فقط، ولكن لاعتبارات تحضر فيها هذه الوشائج بين الذات ودواخلها، وحده السرد القادر على استبطان الذات وفتح قنوات الإنصات لذبذبات الروح، لذلك كانت كونيته وإنسانيته القاسم المشترك بين كل الثقافات، فلا غرابة إذن أن تتجه إليه، مؤخرا وبشكل ملفت، أقلام المبدعين من مشارب متعددة كالشعر والنقد والمسرح والتشكيل، هجرة مبررة بكون السرد مُظهر وكاشف، أداة لغوية لاكتشاف الذات والعالم، استحضار للواقعي والمتخيل، إضافة لطبيعته الآسرة للقراء والنقاد أكثر من غيره.



في هذا السياق يحط عبد اللطيف محفوظ رحاله بقلعة السرد ويفتح بواباتها بعمله السردي الأول "رهاب متعدد" سيرة طفولة الصادر عن دار الفاصلة للنشر في يناير 2019. التحول من الدرس النقدي الأكاديمي المُفكّر في الرواية وآليات اشتغالها، وبالسيميائيات

وعوالمها المتشابكة بإصدارات علمية، وازنة وقيّمة)الوصف في الرواية، البناء والدلالة في الرواية، آليات إنتاج النص الروائي، سيميائيات التظهير(وبعدها العودة إلى الكتابة السردية في صورتها السيرية يؤشر على اختيار واعي تحضر فيه القصدية المؤمنة بحاجتها إلى السرد كفعل لا حدود له يمثل الحياة ويمثل تجددها .

لذلك فإن الكتابة هنا، وفي هذا المنجز، لن تكون متحررة من أناها ومن لا وعيها، فهي مسكونة بتراكم قرائي ممتد في الزمان مصاحب بتطبيقات نظرية حول مناهج القراءة والتحليل النصي للأعمال الروائية التي صاحبها الناقد قارئا أو دارسا ومُدرِّسا.

بعد قراءة هذا المنجز السردي توقفنا كثيرا عند تعيين تجنيسه، وفرض علينا ذلك التملي في صيغته التركيبية التجنيسية : "قصص من سيرة الطفولة"، وهي صيغة غير مألوفة في الكتابات العربية التي ألفت أن تضم مثل هذه الكتابات، النادرة، تحت مسمى واحد هو السيرة الذاتية، وبالطبع فإن ذلك أعادنا، لتنظيرات نقدية حاولت رسم الحدود والفواصل التي تجمع بين مغايرات الكتابة الأوطوبيوغرافية بما فيها السيرة الذاتية والبيوغرافيا والمذكرات واليوميات عبر اجتهادات كان أبرزها تلك المداخل النظرية العميقة لفيليب لوجون التي جمعتها كتبه: "الأوطوبيوغرافيا في فرنسا 1971 " و"الميثاق الأوطوبيوغرافي 1975" و"أنا شخص آخر"و"أنا أيضا"، وهي اجتهادات اغتنت بتطبيقات عملية اشتغلت على منجزات أدبية لكتاب أهمهم فاليس، الذي من خلال تحليل ودراسة كتابيه "وصية هزال" و"الطفل 1879"صاغ ونحت جنس المحكي الطفولي كخاصية تتميز بفرادة صوتها السردي الذي يتموضع بين صوت الذاكرة وصوت الطفل.

ومعنى هذا الكلام أن ما كتبه عبد اللطيف محفوظ يسم نفسه ضمن محكي الطفولة بدون منازع، وبصفاء ونقاء أجناسي لا يختلط مع المجاورات السردية الأخرى التي تتداخل مع هذا السرد مما سطرناه سابقا.لقد اشتغل السرد وتفاعل مع لحظات الطفولة ولم يتعداها لغيرها من مراحل العمر، كما هو الشأن في كتابات عديدة تجعل من محكي الطفولة جسرا ومعبرا ليس إلا، وغالبا ما يكون مختصرا، للحديث عن الآن وما يعتريه من تجاذبات وتحولات تهم راهنية الشخصية.لذلك ليس من العسير أن نفهم لماذا ظل جان جاك روسو يؤكد أن" ليس هناك من شيء حقيقي سوى الطفولة أو ما يحيل إليها"، لنعلم أهمية هذه المرحلة في مسار الحياة وما تطبع به النفوس من بصمات تكاد لا تنمحي، لن نستغرب أن يعود الكتاب لطفولتهم، وهي عودة يستقطبها السرد بمنطقين، الأول يأتي عبر شذرات متفرقة عبر نصوص روائية، في كل مرة تجتهد الذاكرة في بعث لحظة من اللحظات وتبثها عبر صفحات التخييل مدركة أو غير مدركة لهذا الفعل الذي من خلاله تستمر القصة في التشكل، وثانيهما أن تكون الطفولة، كلحظات معيشية، سردا مستقلا يتابع عبر توقيف الزمن وتمديده، التفاصيل الوجودية التي صاحبت هذه اللحظات.

إن الكتابات الروائية المغربية، ومن خلال ما راكمته من نصوص، لم يغب عنها محكي الطفولة سواء في الروايات الأولى التي كتبت باللغة الفرنسية من قبيل طفولة الشرايبي والخطيبي وغيرهما.. أو بالعربية من خلال نماذج كمحمد شكري ومحمد برادة والميلودي شغموم وأحمد التوفيق وأخيرا عبد الكريم الطبال في سيرته فراشات هاربة.... وكل عمل من هذه الأعمال وغيرها يحتفظ لنفسه بصورة الطفل الذي يقدمه ممثلا لشخصية الكاتب

إن الكتابات الروائية المغربية، ومن خلال ما راكمته من نصوص، لم يغب عنها محكي الطفولة سواء في الروايات الأولى التي كتبت باللغة الفرنسية من قبيل طفولة الشرايبي والخطيبي وغيرهما.. أو بالعربية من خلال نماذج كمحمد شكري ومحمد برادة والميلودي شغموم وأحمد التوفيق وأخيرا عبد الكريم الطبال

سواء صورة الطفل المتمرد، أو المطيع أو المارق أو المشاغب أو المجتهد العاكف على القراءة المحاول رسم المسارات التي أثرت فيه ودفعته لعالم الإبداع والكتابة .

ضمن هذه المتون الروائية فإن "رهاب متعدد" تنحت خصوصتها باختيارها معانقة الحياة في صورتها الطفولية بتذكر وتخييل متميز، فالحياة ليست هي ما نعيشه، بل ما نتذكره و كيف نتذكره "كما يقول كابرييال كارسيا ماركيز، ومن هنا فإن عملية التذكر اختارت **أن** تستأنس بتيمة "الرهاب" وتجعلها بوابة لانفتاح السرد وتشعبه في مدارات الزمن الطفولي. فمن خلال "رهاب متعدد" تعدد المواقف والمغامرات والوضعيات: رهاب الماء/ رهاب أصص حافات النوافذ/ ملعب الحسن الثاني/ حامة مولاي يعقوب/ كنت أريد أن أصير جنرالا/ رهاب التحرش.

في الويكيبيديا نجد تعريفا للرهاب بكونه "مرض نفسي يُعرف بأنه خوف متواصل من مواقف أو نشاطات معينة عند حدوثها، أو مجرد التفكير فيها، أو أجسام معينة أو أشخاص عند رؤيتها أو التفكير فيها. هذا الخوف الشديد والمتواصل يجعل الشخص المصاب عادة يعيش في ضيق وضجر لمعرفة بهذا النقص. ويكون المريض غالباً مدركاً تماماً بأن الخوف الذي يصيبه غير منطقي ولكنه لا يستطيع التخلص منه بدون الخضوع للعلاج النفسي لدى طبيب مختص". وفي السياق الذي نحن فيه تتحول الكتابة، كتجربة نفسية، لآلية لقهر الرهاب وتجاوزه وبلسما يعيد للذات توازنها عن طريق تعميمه بين القراء وجعله مشاعا بينهم، ففي القصة الأولى من سيرة الطفولة المعنونة برهاب الماء نجدها تستجيب للمعطى النفسي الذي يجعل حادثة عاشها السارد تؤثر بشكل قوي على علاقته بالماء، اعتبارا من أن"**رهاب الماء** أو **الخوف من الماء** هو الخوف المستمر و الغير طبيعي من المياه[1]" . يعاني الناس من هذا الرهاب بطرق عديدة و من الممكن أنهم قد شعروا به عند مياه البحر أو النهر، أو حتى عند الاستحمام، ولكن هذا لا يشكل تهديداً و من الممكن أن يؤدي لتجنب نشاطات مثل ركوب الزوارق و السباحة أو تجنب الغوص في الأعماق، و من الممكن أن يصل مستوى الرهاب إلى حد الخوف من التبلل بالماء أو الرش بالماء عندما يكون بشكل مفاجئ أو غير متوقع مثل الدفع في المياه.

في السياق الذي نحن فيه تتحول الكتابة، كتجربة نفسية، لآلية لقهر الرهاب وتجاوزه وبلسما يعيد للذات توازنها عن طريق تعميمه بين القراء وجعله مشاعا بينهم،

رهاب الماء لا ينفصل عن سيرورة سردية تأخذ الطفل إلى ما يشبه المسبح أو البركة، هناك يعيش الحدث المفاجئ الذي قلب حياته وجعله يهاب الماء، طيش طفولي، وفي غفلة منه، يُدفع به اتجاه المسبح ليتم إنقاذه وإخراجه، "ومنذ ذلك اليوم أُصبت برهاب الماء، ولم تعد، مدة سنوات، تفارقني صورة الموت كلما رأيت بركة أو سدا أو نهرا" ص18. غير أن هذا السرد الطفولي ينزاح نحو خلق علاقة خاصة مع قارئه بعيدا عن الرهاب وذلك بالسفر عبر خريطة وجغرافيا تقرِّب الفضاءات العامة المحيطة به من خلال اشتغال الذاكرة في تقريب الأجواء العامة لفاس ودروبها وأزقتها وزمنها المشرف على نهاية الستينات 1968، سفر بين باب لفتوح وباب الحمرا، وضريح سيدي علي بوغالب وساحة أبي الجلود وجنان السبيل، ومعها إحالات الطفولة المؤشرة على طبقات شعبية كانت تشترك في كل شيء وتتقاسم كل شيء، وحتى الفوارق الطبقية فيما بينها كان يمحوها التضامن والإخاء، تلك القيم النبيلة التي تسير نحو الانقراض، بما يجعل السرد مستفزا لذاكرة جماعية تسائل نفسها عن الثابت والمتغير، عما تبقى من تشكيلات قيمية كانت تجعل الحياة زاهية وزاهرة ينتصب فيها لعب الأطفال، بكل تلاوينه وشغبه، وكذا الأسمار في زوايا الحي، ووقفة الفران وغزل البنات، كلها ومضات وإشراقات طفولية تمتح من المشترك بين أجيال عاشت متعة السكن في الأحياء الشعبية.

لذلك فإن السرد الطفولي في رهاب متعدد يمتلك هذه الخصوصية التي تجعل منه يسمو على الرهاب بالانصهار والذوبان في العلاقات الاجتماعية سواء الأسرية منها أو التي تربط بين الجيران والأصدقاء أبناء الحومة، علاقات

محكومة بثقافة سائدة يشوبها الاحترام للكبير وللجار وللمرأة وللمعلم والمدرسة رغم بعض الانفلاتات التي قد تصدر في لحظة طيش أو تهور أو سوء تقدير....ورغم ذلك فإن عالم الطفولة يظل مسيجا بحب اللعب والرغبة الدائمة في اللعب وهي ألعاب كانت" في زمننا متنوعة ومرحلية تحاكي مواسم الفواكه المتعاقبة والمتزامنة أحيانا. لكل فصل ألعاب تناسبه، عدا كرة القدم التي كانت فاكهة كل الفصول" ص36. وقد ذكر منها الخدروف والعصاقيل وأنواع لعب الأوراق...يتحول اللعب هنا إلى تراث جماعي، وظاهرة سلوكية تنخرط فيه الجماعة حسب طقوس متعارف عليها يساهم بدون وعيها في نموها العقلي والمعرفي والوجداني والبدني وبناء الشخصية، فيه تنصهر العلاقات الاجتماعية وتتحقق المتعة وبلغة المحلل النفسي شاطو" النشوة وحرية التعبير عن الذات". لذلك حينما يصاب إدريس بالإعاقة تنتهي النشوة والمتعة" لم يعد يخرج إلى الزقاق ليلعب، ولم أعد بدوري، ألعب به، كي لا أحرجه إذا مر صدفة ورأى عافيتي التي تذكره بعافيته التي أضحت ماضيا بفعل ضربة قدر قاسمة، ظالمة" (ص 42).

صوت الطفولة

تهيأ الحكي الطفولي في هذه السيرة بعتبة جاءت بعد الإهداء، وهي عبارة عن قصيدة شعرية تأخذ مساحة الصفحة الواحدة، وهي قصيدة لها من البناء الدلالي والتركيبي ما يجعلها ليست قريبة الإدراك والفهم، تخالف السرد في وضوحه وانسيابه، تتدثر بالتأويل المنفتح و المتعدد، وبجمالية المعاني التي تمتح من معجم صوفي:

"وكيف لي أراك
وأنا إذ أراك لا أراك
فلتكن فاتحة، إذن،
لأبحث عنك في غير ما أراك".

إنها الرؤية المرتبطة بالسر المعلن، وبالصمت المسموع حيث للحواس وظائف أخرى غير متداولة، تخلق لها لغتها الخاصة التي تجمع بين الشيء ونقيضه وتعيد ترتيب الأشياء وفق منطق الانتظار "انتظرتك مذ غادر جسدي سديم الماء...." وحيث تظل المنى والذكريات محتجبة في انتظار من يشعل فوانيسها .

تخالف هذه القصيدة أفق الانتظار في علاقة بالمحكي الطفولي، لا استحضار لصوت الطفل الكامن في الحكي فلا حضور لصوت ذلك الطفل الذي كانه السارد، الصوت الذي يذكِّر بقصيدة الشاعر أدونيس "أول الكلام":

ذلك الطفل الذي كنت، أتاني
مرة
وجها غريبا
لم يقل شيئا، مشينا
وكلانا يرمق الآخر في صمت
خطانا نهر يجري غريبا.....
أيها الطفل الذي كنت، تقدم
ما الذي يجمعنا الآن، وماذا سنقول؟

ليس القول إلا صوت الطفولة في هذه السيرة، وهو صوت تحضر فيه الذاكرة النشطة التي اختارت التلفظ بضمير المتكلم مستبعدة كل تلميح من شأنه أن يخلق تشويشا أو انزياحا نحو فهم بعيد عن حقيقة السارد. لذلك فالأنا المتكلمة في هذه السيرة منسجمة مع حكيها تحقق التطابق المطلق بين السارد والمؤلف والشخصية وبين ما يحكيه مما يعضد حميمية المحكي وبساطته وعمقه وقربه من المتلقي الذي يتعمق لديه الإحساس بأن ما يُروى، في جزء كبير منه، يؤشر على ما هو مشترك بين جيل بكامله. "فالخيال الروائي لا يؤدي فقط وظيفة رؤيوية ذات طابع شخصي متحمس، بل إنه يقرب بين البشر من

ليس القول إلا صوت الطفولة في هذه السيرة، وهو صوت تحضر فيه الذاكرة النشطة التي اختارت التلفظ بضمير المتكلم مستبعدة كل تلميح من شأنه أن يخلق تشويشا أو انزياحا نحو فهم بعيد عن حقيقة السارد

خلال تعريضهم لتجربة مشتركة"2، وأن الاختلاف لا يعدو أن يكون هامشيا يمس بعض الجزئيات. وأن الخصوصية تمتح من "شغب خاص" تنفرد به السيرة عن غيرها كما هو الشأن في حادثة مولاي يعقوب، وحادثة الهجوم على فتيات المدرسة، وسقوط أصص النوافذ، خصوصية هي ملح السيرة ومنبع جماليتها.

في "رهاب متعدد" رغم كونها سيرة ذاتية حول طفولة عبد اللطيف محفوظ، فإنها لم تغيب الحياة العامة التي عاشها المغاربة آنذاك، الحياة السياسية بمخاضها وعنفها الذي عرف انقلاب 1971 وقد قدمته السيرة من زاوية نظر الطفل الذي لم يمعن في شرح تفاصيل الانقلاب ولا أسبابه وكيفية تدبيره، بل اكتفى بالعام والمتداول، "وفجأة انقطع الإرسال من جديد، فأخذ إسماعيل يتنقل بين إذاعات لندن والقاهرة والجزائر وليبيا، وبالصدفة وقع على إذاعة طنجة الجهوية التي كانت تطمئن المواطنين، وتخبرهم أن الانقلاب قد باء بالفشل، وأن الملك بخير، وأن الخونة تحت السيطرة، ثم تذيع الأغاني الوطنية، تلك التي كانت، في ذلك الوقت، عبارة عن قصائد في مدح الملك"(ص91).

بجانب ذلك فقد أشعلت السيرة حنين جيل يرى هجوم العولمة والحياة الجديدة على العديد من القيم والممارسات التي أدفأت الحياة الاجتماعية لمغرب نهاية السبعينات والثمانينات والتسعينات، هي سيرورة حياة لا يمكن القبض على انفلاتها إلا عبر الكتابة وهي تسافر عبر الذاكرة التي تنتعش باسترجاع فرحها وآلامها.

بسرد منتظم محبوك، مفكر فيه، يتجاوز عبد اللطيف محفوظ دهشة البدايات بما سطره من لوحات سردية فنية تقدم تجربة من تجارب الحياة الباذخة بلغة متناسقة سلسة يهمها الاقتصاد في التعبير وتتعالى عن التفصيل والتكرار، فعلا لقد جسد السرد أن لنا "جميعا حياتين: الحقيقية، تلك التي نحلم في الطفولة. والخاطئة التي نتقاسمها مع الآخرين" كما يقول فرناندو بيسوا.

الهوامش

1 - عبد اللطيف محفوظ: رهاب متعدد سيرة طفولة، دار الفاصلة للنشر، ط1، 2019.

2 - روذان ماكدونالد: موت الناقد، ترجمة: فخري صالح، المشروع القومي للترجمة ودار العين للنشر، القاهرة 2014، ص 82.



من انفتاح الشعرية إلى انكتاب النصية

عبد الله أصادي



يعد الشاعر المغربي عبد السلام المساوي واحدا من الشعراء المغاربة المعاصرين الذين ساروا على درب الشعر بخطى حثيثة، فاستطاعوا أن ينتقلوا من جغرافيا شعرية إلى أخرى بوعي فني فوّار، ويتطلع دائما لخلق أشكال جديدة وطرق أخرى في القول الشعري.

وتأتي هذه المقالة لتسلط الضوء على بعض الجوانب المضيئة في شعرية الرجل. يتعلق الأمر بانفتاح شعرية الرجل وتغايرها بتغاير الموقف من الوجود والعالم والإنسان، ومدى خلقها لجماليتها معنى ومبنى.

من أول ديوان لعبد السلام المساوي "خطاب إلى قريتي" مرورا بـ"قنديل الليل القليل" إلى "ضع علامة تعجب وانصرف" وغيرها من الأعمال الشعرية المنشورة[1]، يستشف القارئ نفسا شاعريا صاعدا، يكشف؛ من بين ما يكشف، عمق التجربة وتجددها وتنوع مشاربها، ليكون الخطاب مساءلة، والقصيدة تمثيلا وتجسيدا لواقع ملبد مهزوز، يبحث له الشاعر عن منافذ لتجاوز حالة التيه والانفلات والحزن، لتصير علامة التعجب انصرافا إلى ما اكتوى به الشاعر من نيران الحرف، وانشغالاته، والقصيد ولزاجته، وما سيتلوها من تجريب وتجديد وتجريد ومقاربات لممكنات القصيدة واحتمالاتها التي لا تنتهي

إن إحساس الشاعر بالرسالة الكونية التي أخذها على عاتقه، هو ما جعل علاقته بالعالم علاقة وجودية قائمة على محاولة سد ثقوبه، والبحث عن ينابيع جمالية لتجاوز كبوات العالم

إن إحساس الشاعر بالرسالة الكونية التي أخذها على عاتقه، هو ما جعل علاقته بالعالم علاقة وجودية قائمة على محاولة سد ثقوبه، والبحث عن ينابيع جمالية لتجاوز كبوات العالم، عبر استلهامه للغة الشعر، لغة الوجود والكينونة، لغة الذات وخلجاتها، والعالم وتكهناته، والإنسان وتطلعاته. يقول الشاعر:

"ضعْ علامة تعجبٍ وانصرفْ
الكلماتُ ستَأْتي بالمحال
والمجاز بالحقيقة
والجمل الطويلة بمعظم الأشياء
لا تثقْ بنقط الحذف
بالفخاخ المَطْمُوسة
وبالكؤوس التّي لم تُملأ
فثمة ألغام لم يُفكّكها التأويلُ
وثمّة أنغامٌ صاعدةٌ
من عيدان النّدم"(2)

إن المساوي شاعر من طينة الشعراء المغاربة الذين ارتادوا أفق الشعرية المعاصرة بثبات شاعري، باحثا لنفسه عن مكان آمن في حضرة الشعر، غير آبه بمن يقف في طريقه جانحا أو جارحا

إن المساوي شاعر من طينة الشعراء المغاربة الذين ارتادوا أفق الشعرية المعاصرة بثبات شاعري، باحثا لنفسه عن مكان آمن في حضرة الشعر، غير آبه بمن يقف في طريقه جانحا أو جارحا، ومتوسلا بمقومات الشعري تنويرا لعالم الشعر بالشعر، وخالقا من قلقه الشعري خيالا فوّارا لنصنصة المسكوت عنه، وإيقاظ شجر الروح التي لا تزعزعها شهوة الريح، ولا غيم الورود، ولا سكن الأحزان والجنون. فالجسد واحد والساكنون ألوف، مهمتهم سرقة نسغ الكلام ثم الرحيل، لتبقى لاء القصيدة والقيثارة والحياة. يقول الشاعر:

"تسكنني الآن قيامةُ السوسن
وفجر الأغنياتِ
وعينا غزالةٍ
أطلتا من دغل الروح
فولّت بهما أقدام كثيرة
يسكنني جنونٌ ملتهبٌ
وفيضُ حُمّى خضراء
أوقدها الحرف المسروق
من ذاكرة الوحشةِ
يسكنني غبش الصّبح..
فوضى قمر منهزم..
(...)
تعلمت أن الحب خطيئة
والغوايةَ امتحانٌ
والصمتَ منْجاةٌ
حين يبرعم زهر الكلام

(...)

جسدي واحد

والساكنون ألوف

في الليل

أعدّهم طابورا من ظلام

أحنّطهم

وأرجئ سهرتي معهم

وحين يغالبني النوم

أوقظهم لأقتلهم

لا يموتون.. ولكن

يسرقون من صدري نُسْخَ الكلام

ويرحلون.."[3]

شعرية عبد السلام المساوي شعرية قصدية، صابية إلى توكيد كتابية الشعري ووجوديته وغوصه في اليومي والكوني والتخييلي، وتنويع لأدواتـه الكتابية الزاخرة بالأمكنة والذكريات والرموز والعلامات إيقاع للسهو، للخطو، للذكرى، للخلاص، للمرايا، للتورط في العالم. يقول الشاعر:



"متورطا في العالم

أتنفس دفء السهو

تحت أجنحة السحاب

سِرّي:

امرأة لا تعرفني

وحبو القوس على وتر

مشدود على صدر الكمان..

وأراني منكفئا على وهم الحرفِ

أنسج للخوف قناعا

وغصونا للنجم المتهاوي

أو أفتح شمس المجاز على الليل.

يأتيني الموت كسيحا

فأطرده

ويسيل من كهفه ثعبان السهر..

متورطا في العالم

أغترف الخطو من إيقاع الوقت

المتبجّح بالسُّخْف

وأتّبع ظِلّي المعتوه في متاهةٍ

مدّخرا للرحلة مرايا التّلفُّتِ

وهُدهدا منقوع الريش باللعنة..

هو الزمن المرشوش على المكان

بقايا ضوء متساقط من عينيك

يفضح نُثارَ النّبض

المرصوف على نافذتي

وسواه: قيلولة مقيدة

أو ضجرٌ مشدود بالحبال إلى الأرض..."[4]

حرص عبد السلام على تأكيد شرطه الجمالي القائم على توكيد بوح الشعر وانعكاسيته، والقصيدة وتكهناتها، وتحوّله بتحول العالم وأشيائه كونيا ومعرفيا، حتى بزوغ لاء الاكتراث، وتعيينه مروضا للشيطان:

"عندما حان موعدها

كان خيط العطر

يعتذر عن قلق الوقت

واللثغة في فمها

انبثاقا لمعجم التحريف

كانت تود أن تغازله

بلا قافية..

من بحر إلى بحر

كانت تقفز

وفي خطوط الريح

بعد أن أودعت كل التفاعيل

في البنك

راحت تنسج من النثر

ليلا للتأويل

وحبيبا يعلو صهوة الحرف..

أوصاها بألا تترك باب الحديقة مفتوحا

إذا مر آدم مجهدا

يبحث عن بائع التفاح

فالغواية هنا.. أو هناك

في الشجر

حيث يربض الثعبان

أو في مخدع للهاتف

قالت له:

ـ لا تكترث

فقد عينتك مروضا للشيطان"[5]

وإذ يراهن الشاعر على انفتاح شعريته، يصبو إلى انكتاب نصية مشحونة بدلالات متأصلة في ثنايا كلماته، فيغدو انعكاسا للمحلي والوطني والقومي والكوني، أي الرهان على مشروعية البحث عما يجعل من الشعر سكنا في العالم، وكشفا عن المسكوت عنه خلف فلسفة السكن، وسبرا لأغوار الوجودي والكينوي، وتنويرا للعلب السوداء ولعتمات العالم وأشيائه، وانتظارا لربيع القصد والقصيدة، وجنون الشعر:

"ماذا أقول والشعر بحر

يغرق البحارة والسفينة

ماذا أقول والشعر سحر

ينثر الشوق فوق العباره

فتذوب شموع

وتذبل أزهار

وتضطرم أشعار

ويحل النعي والجحيم

حيث الأيام ليال تطول

والدمع نهر فوق الخد يسيل

وهذه الدنيا

يراهن الشاعر على انفتاح شعريته، يصبو إلى انكتاب نصية مشحونة بدلالات متأصلة في ثنايا كلماته، فيغدو انعكاسا للمحلي والوطني والقومي والكوني، أي الرهان على مشروعية البحث عما يجعل من الشعر سكنا في العالم

اقتضت الغنائية أن يكون الوتر تعبيرا عن وجود حامل لرؤيا الشاعر وفلسفته الشعرية، فلا يقبل الدونية والمهانة والموت والسكون، بل يثابر في شرف الفروسية والقدوم والحياة والصيرورة الكونية والكينونية، راسما طريق الوصول، وسبيل القدوم، وملاذ الروح، ومجرى الحجر

ماذا عسى تكون الدنيا

وجحافل الأموات ترحل كل خريف؟

فماذا أقول

والشعر جنون

يفضح الارتعاشة تلو الارتعاشة

وماذا أقول

وأنت بعيدة والليل سكون

فلا ورد ولا زهر ولا أقحوان

غير غيمة في القلب المفتون

والشتاء الزاحف على المدينه

والربيع الآتي من أعماق القصيده

يزهر في عينيك

ومن عمري يخطف أغنيه"(6)

يسعى عبد السلام المساوي في منجزه الشعري إلى تخليد شعريته، ودفعها إلى السمو لا السماوة، بتركيزه على بريق اللاءات المشيدة لعبق تاريخه، وفلسفة وجوده، وهي: لاء الوجود، لاء الغرام، لاء القصيدة؛ إنها فواتح الشعر، ومداخل التذكر، ومشاتل الحرف، ومنتهى الحتف، والفروسية والعنترية والاستنبات:

"لا.. وألف لا لستِ أنت" (7)

"لا غرام اليوم على الحدودْ

(...)

لا جمال اليوم في المدى المتباعدْ

غير طير خائف يسابق ريشهْ"(8)

"لا تحدقي في لغتي"(9)

اقتضت الغنائية أن يكون الوتر تعبيرا عن وجود حامل لرؤيا الشاعر وفلسفته الشعرية، فلا يقبل الدونية والمهانة والموت والسكون، بل يثابر في شرف الفروسية والقدوم والحياة والصيرورة الكونية والكينونية، راسما طريق الوصول، وسبيل القدوم، وملاذ الروح، ومجرى الحجر، ومطمئنا للحيارى والمهووسين من مغبة القلق أو الحسرة والندامة، فالشعر قادم قدوم الروح والريح والذكريات مراودة ومواجدا وتمجيدا:

منذ زمان

وأنت تراودُني عن حروفي

أيها المترع بالمواجد

دع يد الله

تكتب في السر مشيتها

لن أكون وحيدا

فبجانبي سلالة المارقين

خطواتهم أفصح من صروحك

ومن أوراقك التي لطّختها السنين

وأنت متسكّع

يتشرد في قصصي

منتظرا من قلمي عفو النهاية

ومجد التأبين..(10)

احتفاء عبد السلام المساوي بالشعر، احتفاء بالوجود، وخلق لبواعثه، وآليات التفاعل معه. وبتعدد تلاوينه وأشكاله، تتغاير منابع تذوقه، ولذاذته بتنوع المسافرين في دروبه

احتفاء عبد السلام المساوي بالشعر، احتفاء بالوجود، وخلق لبواعثه، وآليات التفاعل معه. وبتعدد تلاوينه وأشكاله، تتغاير منابع تذوقه، ولذاذته بتنوع المسافرين في دروبه، فعلى قدر الشوق يكون التشوف، ويبلغ الشعر مداه سائلا ومصلحا ومتساميا ومُطهِّرا لكل الروائح الكريهة، مستشرفا عوالم ذات مُزِّقت، وعوالم هُدِمت، وذكريات عالقة بتلابيب شاعر طموح للتغيير، والبوح، والكشف والتخييل والتخفيف من حمأة المعاناة، ومتطلعا لعالم أحب وأكمل شعريا بحضرة الشعر والقصيدة والوتر.

يستعيد الشاعر كينونته شعريا، فيشخص الداء العضال الذي يعاني منه الإنسان، يتعلق الأمر بتجربته الشعرية الغائصة في الإنساني والعالمي والوجودي، والمفتونة بالعشق والتملي وتشكيل المعاني ومعنى المعاني، ليبقى تمرد الشاعر ورؤياه حاضرة بحضور شاعريته الجوالة، وتشبته بالقصيدة مخرجا من التيه والحيرة واللااستقرار:

"أعطي كلَّ شيء
وأنسى أسماءكم..
لأنكم أوقفتم الحياة في شارع
وعشتم بصدى الآخرين
ولأنكم أفسدتم الحبّ في كأس
وألبستم معاطفكم كتب الآخرين
فالجنون الذي تدّعون
محض حلم تروونه
ـ والليل الذي تسفكون ـ
فتعالوا إلى محبّتي
لأنكم محض مساكين..
قال: اكتبْ
فعصاني القلم
ومال القلب إلى مخبأه الرطيب
قال: اكتبْ
فتراءت في الأفق نُجيمات
ووجدتُني أحث الخطى
في اتجاه العاصفة
قال: اكتبْ
قلت: وما ذاك إلا منْ
سقط الأفئدة
قال: ضعت إذنْ
وما ترك لي الصدى إلا رجعا
وتشابهت بمثلها الأرصفة.."[11]

حِوار الشاعر مع العالم والوجود وأشيائه، حوار قائم على كشف سر من أسراره الحبلى بالدلالات المبنية على طرح السؤال حول مصير الذوات وسفرها من أجل بلوغ مرامها، وتحقيق سكنها شعريا، عبر تجاوز هنات العالم، والاستجابة لنداء الكلمة/القصيدة، لكونها "فتحا وخلقا ورؤيا"[12] لما يراه أسلم وأكمل، وليغدو الشعر "معرفة الواقع السري للعالم"[13]، ومنبعا من منابع التعبير عن الإنساني والكوني والكينوني، وملاذا للاحتفاء بالجمالي والإبداعي:

"دعني أيها الشاعر
أصنع سفرا مما طويت
لعلّني أجد في الغبار
غزالةَ الحروف
ويبرق المسافات
وشالا امسح به
دمك الذي تناثر
في الأغنيات..." [14]

إيمان عبد السلام المساوي باستبطان الشعر للأسرار الوجودية جعل منه شاعرا مدركا لبعض نوامس الشعر القائمة على خلخلة المعتاد، وعلى خلق آفاق احتمالية مرتهنة إلى ما يصبو إليه الشعر من زئبقية وانفلات وعمق وتجدر، وحفز على التأمل والتدبر وممارسة فعل التأويل، واختراق الحجب الواقفة أمامه، ودعوة لليقظة قبل فوات الأوان

إيمان عبد السلام المساوي باستبطان الشعر للأسرار الوجودية جعل منه شاعرا مدركا لبعض نوامس الشعر القائمة على خلخلة المعتاد، وعلى خلق آفاق احتمالية مرتهنة إلى ما يصبو إليه الشعر من زئبقية وانفلات وعمق وتجدر، وحفز على التأمل والتدبر وممارسة فعل التأويل، واختراق الحجب الواقفة أمامه، ودعوة لليقظة قبل فوات الأوان:

"أمل دنقل

الجنوبي الذي أيقظني

أودعني خوابي أسراره

وانصرف..

(...)

الجنوبي الذي أرقني لم يمتْ

وادّخر الحياة في الورق

وسافر إلى تربةٍ

أحبّها تُزف إلى الشفق

رأيتُ خيوله، بلا مسافة،

تغوص في موضعها

ورأيت المتنبي يعانقه

وكان الصّقر، بينهما

يحدق في الأفق.."[15]

يستمد الوجود عند الشاعر عبد السلام المساوي شرعيته مما تبوح به الكلمة، وما تحمله من جمالية مجسدة للكوني والإنساني، وباعثة على إنتاج معرفية نسقية، عبر التلويح بإبدالات ظاهرها فوضى، وباطنها رؤيا متساوقة وشعرية الرجل الباحثة عن الجدة، والتمرد على الواقع المعاش، وما يعتوره من هزات جراء فعال ساكنيه، ليعود الشعر روحا ووجدا وذكرى بعد خروج الذات من عالم الناسوت معانقة عالم اللاهوت، وتصبح القصيدة تبعا "(لا الشاعر) هي اللاعب الحقيقي الذي يقف في مواجهة لاعب آخر هو العالم"[16]. يقول الشاعر:

"أفضل لي أن أرتب البستان

كي يليق بالبرتقال

بالشموس المحشوة بالعسل

فالغد أحد

وأخشى أن أستفيق على صوت السياب

وعلى قيامة الشعراء في دوحة المعرّي

أخشى أن أنام

قبل افتضاض الصفحة

قبل أن أسحب النار إلى آخر اللُّفافة..[17]

لَعِبُ القصيدة، تنقيب عن عالم مسكون، مفقود، يود الشاعر رسمه في المخيال الفردي والجمعي للذوات، كشفا عما ستتأتي به القصيدة بعد مخاض الولادة والتأويل والأجرأة، حتى يبقى المتناهي فيزيقيا لا متناهي كتابيا ووجوديا، لينبذر الشوق والشوك والتشوف لعالم محجوب عن العامة والدهماء ومفتوحا على عوالم مبشرة بِغَد القصيدة، وصمت الغياب، وعرس اللغة، وسؤال القصيدة:

"لا تغمزيني بالطفولة،

لا تنحرفي جهة الخاتمة

اتركي المنفلوطي في هجعة الرفوف

فقد صار الباب غريبا

مثل صباحات الأصدقاء

والشيطان الصغير

الذي كنا نحبّ

أودى به فيروس

في نقرة فاحشة!"[18]

إن حركية الذات الشاعرة حركية مفتوحة على ممكنات نصية تتراوح بين اللغة وتطلعاتها، والرؤيا وانبعاثها، والشعري وتكهناته، والحلمي وتجلياته، وهي حركية عاكسة لهموم الشاعر وطموح لإعادة بناء العالم وفق ما يمليه وَتَر الشعر وغنائيته، ويكرسه فعل التناغم والتداخل والتشابك والتدويل بين عالم النص وعالم الشاعر والكائنات، لخلق المسار الذي خط لنفسه في سبيل انوجاد الحلمي والتخييلي:

"جبانا أكون

إذا لم أسيّج حقوقي باللغة:

العين للطفل التائه في الدّغل

والميم لامرأة صادفتُها عند المنعطف

فأغدقت على التشابيه من ملامحها

ومضت في انتفاضة العطر يتبعها الفراش..

سأختفي في غابة الحروف

باحثا عن أبي

لأرشده إلى المتاه.."[19]

تمزّق الذات وتشظّيها فوق جسد القصيدة تبشير بولادة جديدة معيدة الاعتبار للسنن الجمالي الذي مني به الشعر، وراصدة للحذق التأويلي، وكاشفة للامتداد النسقي للإبداع الشعري المعبِّر عن اللاتشابه واللاتناسخ واللاتناهي زمنا ومكانا:

"شيطانا

محتدما في صخب اللغة

سراب جنّةٍ

في جحيم الورق

بئر استعارةٍ

في صحراء الحقيقة !

(...)

لا بدّ من حواسٍ مختلفة

كي أعيشك بشكل أسمى

ولا بد من أبجدية أخرى

كي تنمو الحاء في أحلامك

وتتقوس الباء في يقظتي

في دورةٍ مكتملة." [20]

إن حركية الذات الشاعرة حركية مفتوحة على ممكنات نصية تتراوح بين اللغة وتطلعاتها، والرؤيا وانبعاثها، والشعري وتكهناته، والحلمي وتجلياته

يشي امتلاك الشاعر لناصية الحرف، من بين ما يشي، إلى امتلاكه للغة والوجود والكينونة، وإلى ما يصدع به الشاعر، ويجابه عوالمه، بدءا من عالمه الضيق إلى رحابة العالم وشساعته، لكون "القول الشعري ليس إلا تفسيرا لصوت الشعب"[21].

وإذ يستحضر عبد السلام المساوي الماضي والحاضر والمستقبل، يستدعيه بوصفه لغة مانحة الحياة للكلمات، ورموزا مشفرة، وإشارات عاكسة لما ينبغي أن يكون عليه العالم، وصيرورة دينامية للمنغمر والمندمج في كيان تجربته، ومفتاحا لما انغلق واقعا وانفتح شعرا:

"كان الناي يوقظ المعنى

في قلوب العائدين

الذين يبحثون عن حزنٍ

يعيدُ المكان إلى النبع

والعازفُ المسكين

يذرع الهواء بأصابع من حنين

ويوشي الفضاء بإيقاع العاشقين!"[22]

تبقى شعرية عبد السلام المساوي شعرية مائزة دلاليا وجماليا ورؤياويا ومعماريا، ومغامرة جريئة في التعبير عن الجواني والكينوني والوجودي، وانفتاح لنصية واعدة، وتلميح للتطور الذي عرفته شعرية الرجل، وتلخيص للهوس الشعري الذي انتاب الشاعر ـ ولا يزال ـ في لحظات متفرقة من ذوائقه الجمالية، وتعميق للفعل الثقافي والمعرفي محليا ووطنيا وكونيا. ويبقى الشعرـ ختاماـ ظاهرة من الظواهر الكونية والكينونية، وملجأ الشاعر للتعبير عما يخالجه في كل لحظة من لحظات حياته، ليبني دستور تطلعاته، ووتر غنائيته.

تبقى شعرية عبد السلام المساوي شعرية مائزة دلاليا وجماليا ورؤياويا ومعماريا، ومغامرة جريئة في التعبير عن الجواني والكينوني والوجودي، وانفتاح لنصية واعدة، وتلميح للتطور الذي عرفته شعرية الرجل، وتلخيص للهوس الشعري الذي انتاب الشاعر



رشيد طلبي

عبد الرّحيم الخصّار يُبحرُ فِي اليابسة

الذات الشاعرة والمُحْتَمَلُ الموضوعي فِي "القُبْطَانُ البرّي"



"عبد الرّحيم الخصّار" شاعر وكاتِب مغربيٌّ معاصر. صدرت له العديد من المجموعات الشعرية. وهي: "أخيرا وصل الشّتاء" (2004) و"أنظُرُ وأكتفي بالنّظر" (2007) و"نيران صديقة" (2009) و"بيتٌ بعِيد" (2003) و"عودة آدم" (2018). ثمّ الديوان الأخير الموسوم بـ"القبطانُ البريُّ". منشورات المتوسط (2020). وهو ديوانٌ من الحجم المتوسط، يصلُ إلى حوالي ثمانين صفحة، متضمناً اثْنتي عشْرة قصيدة.

إن أوّل ما يستدعي انتباه القارئ، هو العنوان الذي عمد فيه الشّاعرُ إلى تقنيتي التضادي والحذف الدلاليين. فكلمة "قبطان" دالة على مرتبة عسكرية، تخوّلُ نوعا من المسؤولية على الباخرة في مجال الملاحة البحرية. وبذلك تحملُ دلالة الحرب والغزو. لكن النّعت الذي أضيف إليها "البري"؛ خلق نوعا من التشويش الدلالي لدى المتلقي. ليشكّل هذا التضادي فاتحة شعرية للبحث عن الدلالة المحتملة. أمّا بخصوص الحذف، فقد خلقته طبيعة العنوان الذي جاء مكونا من (مبتدأ+ نعت) والخبر محذوف، ربما تقديره ما سيقوله الشاعر في متن هذا الديوان. وما دامت الجملة الاسمية دالة على الثبات والاستقرار، فإن الشاعر يحاول أن يتحدث عن حقيقة قطعية، على الأقل بالنسبة للذّات الشاعرة، ورؤيتها الخاصّة لنفسها والعالم.

تعدُّ هذه الصورة الشعرية فاتحة القول الشعري الذي تطمح الذات الشاعرة الخوض فيه، والعمل على تبليغه للمتلقي. ويظهر أنه يتأسس على ثلاثية تتمثل في كل من الذات الشاعرة التي تترنح في المحتمل الموضوعي بين خطاب الحب وخطاب الموت

وفْق هذا السيّاق، يُمكنُ الاستعانة بالشّاعر نفسه، وهو يُقاربُ معنى هذا التقابل فِي المقطع (9) من قصيدة "حروب داخلية":

"لاَ بحارَ
وَلاَ سُفُن لاَ
قوارِبَ ولا
مجاديف لاَ
صوارِي ولاَ
مِرْساة أنَا
القُبْطَانُ
البرّيّ
أُخْرِجُ الخوْفَ
منْ دولاَبِي
خُطُواتِي أمواج
يدَايَ شراعان
وَنظْرتِي تُبيدُ القراصِنة" (ص63).

من خلال هذا المقطع الشعري، فالعنوان دال على الحرب التي تخوضُها الذات الشّاعرة فِي الحياة. لكونها تُبْحِرُ كلّ يوم فِي اليابسة، فِي مواجهة دَائمة مع كل ما هو غير إنساني، وهو ما يُحيلُ عليه كلمة "القراصنة". تعدُّ هذه الصورة الشعرية فاتحة القول الشعري الذي تطمح الذات الشاعرة الخوض فيه، والعمل على تبليغه للمتلقي. ويظهر أنه يتأسس على ثلاثية تتمثل في كل من الذات الشاعرة التي تترنح في المحتمل الموضوعي بين خطاب الحب وخطاب الموت. وذلك، بعد تجربة حياة تفوق الأربعين عاماً. وهو ما يشير إليه الشاعر في المقطع (5) من قصيدة "صوتُكِ يُنوِّمُ الذّئْب". يقول:

"بَعْدَ أرْبَعينَ عاما
من الحُبِّ أجْلِسُ
وَحْدِي فِي غُرْفَة
مُظْلِمَة
أُصْغِي إلى صرير الذكريات" (ص52).

لهذا، يـرومُ القول الشعري محاولة التّعريف بالذات الشاعرة، بعد وُقوفنا عند الرحم (La matrice) الذي يؤسّسُ لتنوعات الخطاب الشعري في هذا الديوان. وبذلك، فالذاتُ الشّاعرة؛ ذاتٌ تحاربُ/ تقاومُ على اليابسة، وبشكل يومِيّ، لدرجة أنّها تُصاب بالسّأم والضّجر، ما دامت تجدُ نفسها وحيدة فِي هذه المواجهة. وهذا ما يؤكده الشاعر حين يقول "عائداً من حرْبٍ مع لا أحد" (ص6). ويذهب صوب تفسير هذه الدلالة، وفق سيرورة تعريفية، اعتمادا على ضمير المتكلم (أنا)، مُسْتعْملاً أسلوب النفي تارة، وأسلوب الإثبات تارة أخرى، فِي نطاق المفارقة الشعرية التي يخلص من خلالها إلى نتيجة تُحافظُ على هذه المعادلة الأسلوبية. وذلك، فِي قصيدة "لنْ أدْلِق حياتِي على كتِفٍ غيْرِ كتِفِي"، حيثُ يقول:

"أنَا كلُّ هَؤُلاء
وأنَا لاَ أَحد" (ص11).

وعلى الرّغْم من أنّها تظْهرُ عدمية، أو على الأقل تدعي الضّعْف والهوان، الذِي عبر عنْه الشاعر فِي هذه القصيدة بقوله:

"أنَا قشّةُ تبْنٍ فِي
مَمَرٍّ قصِيٍّ
تَدُوسُ هَا الأقْدَامُ
وتتألّمُ
أثَرُ جُنْدُبٍ يَعُودُ مُتخفِّياً مِنْ

ليلة حُبٍّ برْميلُ خَمْرٍ مُعَتَّقٍ
فِي جَوْفِ سفينة غارِقة
حَفْنَةُ تُراب فِي قَبْضَة عاشِقٍ
مَخْذُول مِفْتَاحٌ يرْتَعِشُ فِي يدِ
رَجُلٍ سَكْرَان
أنا رِسَالةٌ قدِيمَةٌ تَعْبُرُ
المُحِيطَ فِي زُجاجة ولاَ
تَصِل " (ص10).

فإنّها في الشق الآخر من الخطاب، تستجْمِعُ قواها، وترفع راية التّحدِّي. يقول الشاعر فِي نفس القصيدة :

"لَنْ أَلُوذَ بجِدَارٍ غير الجِدَار
الذي بَنَيْتُهُ أنَا لَنْ أُخْفِيَ
وَجْهِي فِي مَعْطَف لَنْ أخْطُو
إلاّ حَيْثُ كُنْتُ سأخْطُو
وَحِينَ تتشَابَكُ
السِّهَامُ أوْ
يَعْلُو صوتُ
الرَّصَاص
سأتْرُكُ صَدْرِي عارِياً
دونَ مِجنٍّ لنْ أَدْلِقَ
حَيَاتِي على كتفٍ غيْرِ
كَتِفِي أو كتفِكَ (ص14).

من هنا، إذا كانت الذات الشاعرة هكذا، وهي فِي مواجهة مستمرّة مع يومياتها على اليابسة، فإنها تبقى متحلحلة فِي ثنائية الحب والموت. حيثُ تستمرُّ تقنية التصادي على مستوى الخطاب الشعري. وبذلك تضعُ الذّات الشّاعرة تجربة الحب فِي مُقابل خطاب الموت. ليس باعتبارِه مآلاً وحسْب. بل يُحيطُ بهذه الذّات خلال تلك التجربة. إذ يعْمدُ الشّاعر إلى مسألة التّذكُّر. وكأنه يستعطفُ الموت لسرد الذكريات وحكي الأحـداث والتمعُّن فِيها وفْق رؤية شاعرية. وكأنّ هذه الذّات فقدت لذة الحياة حين تتأسف على جزءٍ منْها. وقد لا يحضُرُ الموتُ هنا فِي صورته الحقيقية، بل فِي صورة مجازية لا يعدو أنْ يكون هو

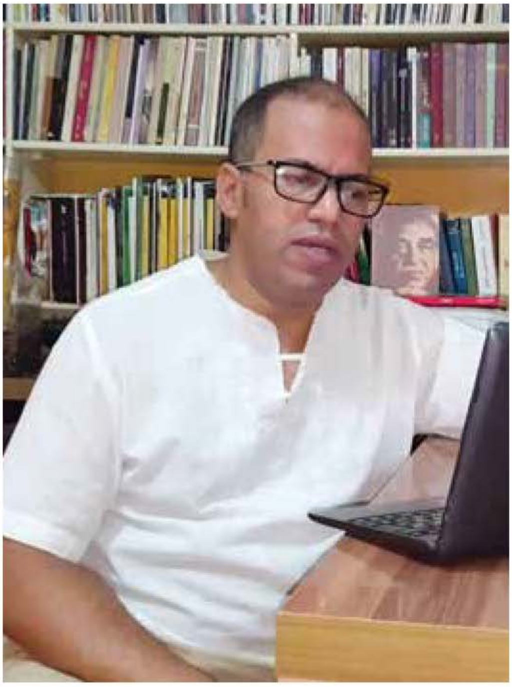
النسيان أو ما شابه. وبذلك، يقولُ الشّاعر فِي المقطع (4) من قصيدة) "نافذةٌ تسْكرُ بالمُوسِيقى":

"(...) مَا تَسْمَعِينَهُ لَيْسَ أنِينَ
القِيثَارات الكَهْرَبَائِيَّة فِي حَانةٍ
بِشَارِعِ رامبّارت
إنّهَا الذّكْرِيَاتُ وحِيدَةً تتألّمُ" (ص25).

بذلك، فالشّاعر يُحاوِلُ أن يفرِد أمامهُ تجربة الحُبّ، التي لا تعْدُو أن تكون تجربة حياة، كيْ يتأمّلها بصيغة المُحارِبِ الذي نجا مِنْ حُروبِها وخساراتِها، لتفتخِرَ الذّاتُ بهذا الانْتصار ولو مؤقّتاً. إذ يقُولُ فِي المقطع (1) من قصيدة "صَوْتُك يُنوِّمُ الذّئب":

"فِي حُرُوبِ الطُّرُقِ التي
تُفْضِي إليْك أنَا الجُنْدِيُّ
الوَحيدُ الذِي نَجَا"(ص48).

ويتابع الشّاعر التأمُّل فِي هذه التّجْرِبة، التِي يعمدُ فِيها إلى الجانب العاطِفي، عوَض التعامُل العقْلانِي البارِد. لذلك، جاءتْ جُمْلة مِنَ المقاطِع الشِّعْرِيّة طافحةً بهذا الحنين، والمشاعِرِ الجيّاشة، احتفاءً بالخسارات التِي لم تزِدْها سوى



مُضيٍّ فِي هذا التأمّل واستدعاءِ كلّ تلك الذّكريات. يقولُ الشّاعرَ فِي المقطع (12) من نفس القصيدة :

"أُنَادمُ
الذّكْرَى
وَأُفَكّرُ فِي
الخُذْلانَ
أَشْكُو للْمَاء الحُبّ الذي
لَمْ يَكُنْ حُبّ اثّمَّ أُغَنِّي
قَلِيلاً مَعَ السّيدَة:
(يَقُولُ النّاسُ إنّكَ خُنْتَ عَهْدِي
وَلَمْ تَحْفَظْ هَوَايَ وَلَمْ تَصُنِّي)" (ص59).

بسبب هذه العلّة العاطفية التِي وقفت عليها الذات الشّاعرة، تدخُل فِي ما أسْمتْهُ بالحروب الداخلية، وهي محاولة البحث عنَ الحل، أو بصيغة أخرى، محاولة البحث عن سبب مقنع لهذه الحروب التِي تجاوزت الأربعين عاما أو ما شابه، وهي تُقلّبُ حطام السنين بين كفّيْها وما تراكم من الذكريات فِي زوايا الغيّاب. يقول الشّاعر فِي المقطع (3) من قصيدة "حُرُوبٌ داخِليّةٌ":

"رُبّمَا المَوْتُ
بِمعْطَفه الطّويل وقُبّعَته
السّوْدَاء وَحَقيبَته الّتي
تُشبهُ حقيبَةَ طَبيبٍ مِنَ
القَرْنِ التّاسعِ عَشَر
هُوَ فَحَسْب مَنَ سَيُغْلقُ فَمَ هذَا العَطَش"(ص61).

بسبب هذه العلّة العاطفية التِي وقفت عليها الذات الشّاعرة، تدخُل فِي ما أسْمتْهُ بالحروب الداخلية، وهي محاولة البحث عن الحل

منْ عُمق هذا التأمُل فِي تجربة الحب، ينْبعثُ خطاب الموت، وكأنّهُ علامة الأزمة التِي تعانيها الذات الشّاعرة، لذا، يمكن القوْل فِي هذا الباب إنّ ما عانتهُ وتعانيه الذات الشّاعرة خلال تجربة الحب، دفعها إلى تأمّل الموت برؤية شاعرية فريدة، وكأنّ الحياة ليست سوى مقبرة أخرى محادية للموتى الحقيقيين. لذلك، لا غرو من الاقتراب منهم وبعث الحياة فيهم بصيغة أو بأخر ى، بل اللّقاءُ بهم والمسامرة معهم. كأنهم الأصدقاء الذين ينبغي أن نُخصّص لهم وقتا للزيارة والاستماع إليهم. يقول الشاعر فِي قصيدة "المَوْتى ينْتظِرُون نِي على الطّوار":

"سَأَعُودُ غداً يَا
أصدِقائِي المَوْتَى أنَا
أيْضاً أُقِيمُ فِي قَبْر
آخر
لاَ يَبْعُدُ كَثيراً عنْ هذه المَقْبرة" (ص19).

لكن، يتبدّى أنّ الذّات الشّاعرة وإن حاولتْ تأمُّل الموت، فإنّها غير مسْتسلمة له بشكل أو بآخر. فلازال فِي جُعْبتها الحياة بكاملها. لذَلك، تطلُبُ منْهُ التمهّل، مستعطفة إيّاه، وإلاّ من سَيتسنّى لهُ القيّام بتفاصيل هذه الحياة التي نستحضرُ منها ما يفصحُ عنه الشاعر فِي مقطع أخّاذ من قصيدة "تمهّلْ أيها الموْتُ قلِيلاً":

"تَمَهّلْ أيُّهَا المَوْتُ
إذَا أَخَذْتَنِي اليَوم إلَى مَغَاراتِكَ
التِي لاَ ضَوْءَ فِيهَا فَمَنْ سَيَصْحُو
غَداً
لِيُشْبِكَ يَدَيْه بِيدَيْ
طِفْله الوَحِيد ويَتَنَاوَبَا
مَعاً علَى الغِنَاء
والصُّراخ وَالصّفير؟
مَنْ سَيُجْلسُهُ أمَامَهُ قُبَالَةَ
مِقْوَد السّيّارة وَيَطُوفُ بِهِ
الدّرُوبَ خِلْسَةً

عنْ أمّه التي تَخافُ عَلَيْه منْ لَسَعاتِ الأيّام؟
مَنْ سيَبْتَسمُ لهُ إذا مَا رَقَصَ
علَى المكَتَب وَزرَعَ
الفَوْضَى في بهْو البَيْتِ
وَكَسّرَ الأوَاني
ولَوّنَ الشّراشفَ
والملَاءَات؟ مَنْ
سيَرْتَجفُ قَلْبُهُ
إذا لَمسَتْ جَسَدَهُ
الصّغيرِ يدُ الأنين وَلمْ
يرْأف الألَمُ بغُرْفَته
الزّرْقاء؟ مَنْ سيَلْهُو
معَهُ في أرْجُوحَة الحَيّ
وَيمُــدُّ لــهُ يــدَهُ حــينَ تُشيحُ بأيْديها الأيّــام؟"
(ص70-71).

إنّ هذا الاستعطاف، لا مبرر له سوى تلك الرّغبة الجامحة في الاستزادة من الحب والحياة، مع القدرة على الاستمرارية في الحرب والمقاومة على بساط اليابسة. ولا تجد الذات الشاعرة بدّا من التذرع بالكتابة باعتبارها سلاحاً قوياً ومناسباً ليْ س في مقاومة الموت وحسبْ ، بل في حروب الحياة أيْضاً. هذه الكتابة التي تعدُّ غير عاديَة، حيث يستحضر الشاعر أمثاله من الشعراء في تعضيد هذه الرّغْبة مادام حبل الأيام قصير، مثل المقطع (6) الذي يستحضرُ فيه الصديق الشاعر عبد الله بن ناجي في قصيدة "أكْتُبُ غزيراً لأنّ حبْل الأيّام قصير":

"أوْقفْ سيّارَتَكَ
الزّرقَاء في أفوزار
ضَعْ حجرَين أمَامَهَا يا
صَديقي كَيْ لاَ تَجْرفَهَا
الذّكْرَيات
أخْرج لُعَبَكَ القديمَة منْ
سَلّة العائلَة وامْزجْ ماءً
بماء فحينَ ينَامُ العَالَمُ
سَتَصْحُو الكَلمَات" (ص46).

وأخيراً نخلُصَ إلى مُنْتهى الدائرة التي يرسُمُها الخطاب الشّعْري في ديوان "القُبْطانُ البرّيُّ"، وهي الكتابة. التي تعدُّ ملاذ الذات الشّاعرة التي من خلالها تحاول أن تعي ذاتها، في أُفق بناء رؤْية تجاه المحتمل الموضوعي. حيث يتجلّى أنّها تترنح فيه بين خطاب الحب؛ الذي تحارب من أجله، وإن جاء بصيغة ذكريات وتذكرات وآهات وحنين. وخطاب الموت الذي تواجهه بالكتابة كمبتدأ ومنتهى في الوقت نفسه. غير مستسلمة له أو للحروب التي لا زالتَ تخُوضُها في خضمّ تفاصيلها اليومية على هذه اليابسة.

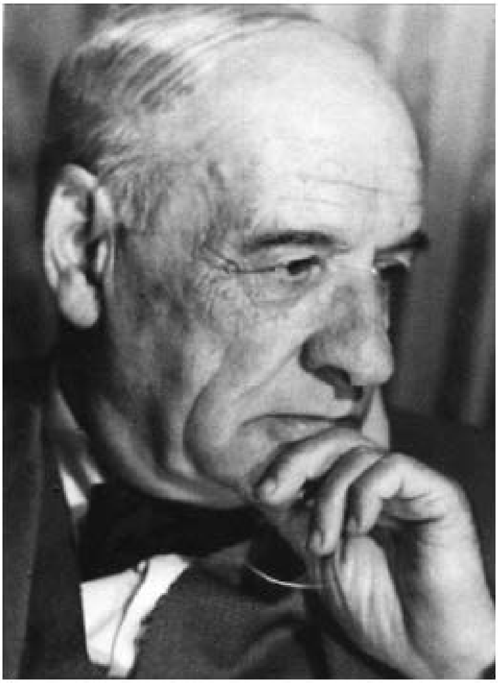
فصوص الغائب

لُمعٌ من ملامح "أورتيغا إي غاسيت" عند محمد الصبّاغ



محمد بلال أشمل

تقديم عام



لو استقصينا خبر الفيلسوف الإسباني "أورتيغا إي غاسيت" (1883 - 1955) في الفكر العربي المعاصر، لن نظفر سوى بآثار عابرة وقليلة؛ منها مثلا الدراسة التي نشرها عبد الرحمان بدوي في كتابه "دراسات في الفلسفة الوجودية" الصادرة سنة 1960 بالقاهرة بعنوان "أورتيغا"،[1] أو الدراسة التي نشرها حسن حنفي في كتابه "دراسات فلسفية" بعنوان "ثورة الجماهير عند أورتيغا أي غاسيه"،[2] بالإضافة إلى إشارات متفرقة لهما عن فيلسوف "العقل التاريخي" مبثوثة في مواضع أخرى.[3] كما نشر فؤاد كامل دراسة عن نفس الفيلسوف المجريطي بعنوان "أورتيجا - إي - جاست [وجه آخر للفلسفة الحيوية]" ضمن كتابه "أعلام الفكر الفلسفي المعاصر".[4]

وينبغي انتظار الألفية الجديدة لكي تشتد العناية بفيلسوف إسبانيا الأول، وتظهر أعماله في اللسان العربي؛ فقد ترجم علي إبراهيم الأشقر "تمرد الجماهير"،[5] و"موضوع زماننا"،[6] و"دراسات في الحب"،[7] وترجم جعفر محمد العلوني "تجريد الفن من النزعة الإنسانية"،[8] وترجمنا "إسبانيا بغير عمد".[9]

ومع ظهور هذه الترجمات، وانفتاح العالم الرقمي على إمكانيات لانهائية في التواصل الفكري والثقافي، صارت العناية بالرجل تزداد كثافة مشرقا ومغربا، وتتخذ ألوانا من الفهم وسوء الفهم لفكره ولأطوار حياته الفكرية والسياسية،[10] تتفاوت حجما ورتبة ما بين المتن المنشور ورقيا أو رقميا.[11]

ونحن نتأمل كامل السبيل الذي قطعته العناية بـ"أورتيغا إي غاسيت" في الفكر العربي المعاصر، في وسعنا القول، إن هذه العناية انطلقت مبكرا من المغرب، وإن اتخذت لنفسها طابعا مختلفا لأسباب ثقافية محضة، وسارت من الناحية التاريخية، جنبا إلى جنب مع المسعى الأول الذي نهض به الأستاذان عبد الرحمان بدوي وحسن حنفي في التعريف بصاحب "تأملات الكيخوطي"، وتقديمه إلى القراء العرب على ما في صنيعهما من نظر.[12]

ويمكن القول مرة أخرى، إن من صنع ذلك من المغاربة، أديبان من الشمال ارتبط اسم أحدهما في تاريخ الأدب المغربي المعاصر بـ"الحداثة الشعرية"، وتعرّف الناس على إنتاجه الأدبي باللسانين العربي والإسباني، واقترن اسم الآخر بالنسيان والإهمال، على كثرة ما خلف من تراث فكري وأدبي في باب المقالة والترجمة. ويتعلق الأمر بالمرحومين محمد الصباغ (1929 - 2013) وعبد اللطيف الخطيب (1927 - 2017)؛ فأما الأول، فكان أسبق من غيره في الحديث عن "أورتيغا إي غاسيت" من الجانب الأدبي في العالم العربي، مثلما تناوله شعريا في العالم الغربي الشاعر الإسباني "أنطونيو ماشادو"،[13] وأما الثاني، فكان أسبق من غيره في تناول منزلته من الأدب الإسباني ضمن مقالته "نظرة في الأدب الإسباني المعاصر"،[14] وقراءة نقدية لكتابه "تمرد الجماهير" حين نشرها على حلقات بصحيفة "العلم".[15]

مع ظهور هذه الترجمات، وانفتاح العالم الرقمي على إمكانيات لانهائية في التواصل الفكري والثقافي، صارت العناية بالرجل تزداد كثافة مشرقا ومغربا، وتتخذ ألوانا من الفهم وسوء الفهم لفكره ولأطوار حياته الفكرية والسياسية

وسنقتصر في هذه المقالة على الوقوف على أهم ملامح "أورتيغا إي غاسيت" كما تجلت عند الأستاذ الصباغ، وإظهار لمع من التلاقح الثقافي المغربي الإسباني على صعيد الأدب كما رآها، أو حدسها شاعر وكاتب عايش أروع مشاهده، وشهد أبهى مظاهره.

وسنمضي إلى إظهار ذلك عبر تأمل السياق الثقافي العام الذي حمل الصباغ على العناية بشؤون الثقافة الإسبانية، وتقديم نماذج منها، مختلفة المشارب، ومتنوعة المناحي، ثم إلقاء نظرة على طبيعة رؤية الصباغ لـ"أورتيغا"، ودلالاتها انطلاقا من نص يحمل عنوان "خوسي أورطيكا إكاسيط".[16]

ويحسن بنا قبل كل ذلك، تقديم نبذة عن الأديب محمد الصباغ، ولاسيما إنتاجه الأدبي والثقافي الذي نشره خلال فترة الحماية الإسبانية على الشمال المغربي لما لذلك من صلات وثيقة بينه وبين عنايته بالشأن الثقافي الإسباني ومنه حديثه عن "أورتيغا إي غاسيت".

1. الإنتاج الأدبي لمحمد الصباغ خلال فترة الحماية الإسبانية على الشمال المغربي

ليس هاهنا موضع الحديث عن سيرة الصباغ الأدبية؛ فقد صنع ذلك طائفة من الباحثين مغاربة[17] وأجانب،[18] من حيث كونه أكثر الشعراء تمثيلية للشعر في المغرب يومئذ كما قال عنه المستعرب الإسباني "بيدرو مونطافث"،[19] إنما حاجتنا إلى إيراد نبذة عن إنتاجه الأدبي خلال فترة الحماية الإسبانية على الشمال المغربي؛ من جهة، لأن هذه القطعة من إنتاجه الأدبي غير معروفة لدى الدارسين، ومن جهة أخرى، لكي نتبيّن صلته بالآداب الإسبانية، ومناسبة حديثه عن الثقافة الإسبانية التي كان يمثل "أورتيغا إي غاسيت" أحد أعلامها الكبار.

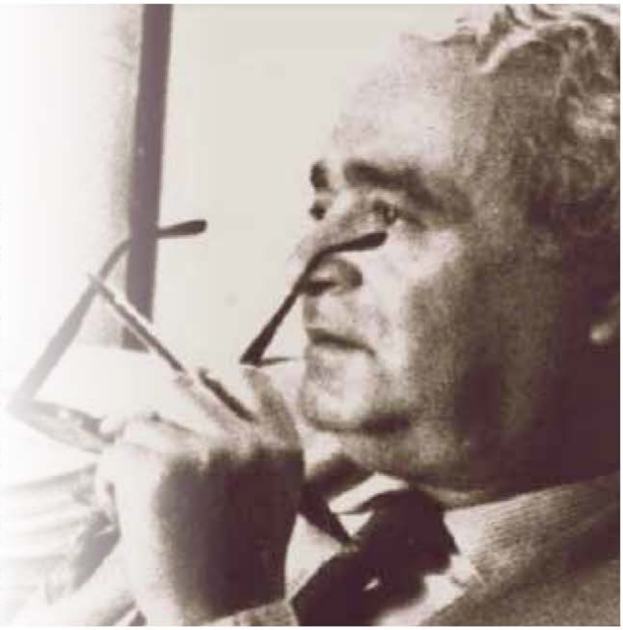
لعل أول عمل أدبي صدر لأديبنا هو "العبير الملتهب" الذي نشره بتصدير بولس سلامة في المطبعة الحسنية بتطاون سنة 1953 في 149 صفحة،[20] ثم تلته المجموعة القصصية "اللهاث الجريح" التي صدرت عن دار الكتاب اللبناني ببيروت سنة 1954 في 155 صفحة، فـ"شجرة النار" سنة 1955 عن دار الطباعة المغربية بتطاون في 89 صفحة وديوان "أنا والقمر" عن المطبعة المهدية بتطاون سنة 1956 في 55 صفحة، فطبعة أخرى مزيدة لـ"شجرة النار" سنة 1956 عن المطبعة المهدية في 102 صفحة، ثم طائفة من المقالات في نفس السنة والمطبعة بعنوان "شلال الأسود" في 120 صفحة.

لم يقتصر الرجل في عمله الأدبي على نشر الدواوين الشعرية والمجاميع القصصية، بل عمل على نشر سلسلة من الخواطر والمقالات والقصائد تحصل لدينا منها الكثير؛ ففي الخاطرة مثلا نشر "أيها الليل"،[21] وفي المقالة نشر "حكمة مشروعية الحجاب" على حلقتين اثنتين،[22] وفي الشعر نشر "هجعة وصحوة"،[23] و"ابتسامة التأمل"،[24] و"أخي الأديب"،[25] و"عرس الكلمة بالزمن"،[26] و"أنا ميت"،[27] "عبير بنفسجة"،[28] وغيرها من الأعمال الأدبية التي لم تتضمنها أعماله الكاملة التي نشرتها وزارة الثقافة والاتصال في أربعة أجزاء.

وحين تبوأ الرجل مرتبة عالية في الوسط الأدبي، بفضل إسهامه في إغناء الحياة الثقافية المغربية بطيبات الثمار الأدبية العربية والأجنبية، صار موضوع عناية من لدن النقاد والمستعربين الإسبان؛ فقد تُرجمت أولى نصوصه الشعرية إلى الإسبانية من لدن المرحوم محمد ابن عزوز حكيم (1928 - 2017) ونُشرت في مجلة المعتمد سنة 1953،[29] كما تُرجم ديوانه "أنا والقمر" مرّتين سنتي 1956،[30] و1990 مع نصوص أخرى،[31] وشارك هو نفسه في ترجمة ديوان "همس الجفون" لميخائيل نعيمة مع المستعربة الإسبانية "ليونور مارتينيث"، وصدر سنة 1956،[32] إضافة إلى نشر ترجمات لعيون الشعر الإسباني المعاصر مثلما صنع مع "أنطونيو ماشادو"[33] وغيره من صُنّاع القول الشعري الإسباني أمثال "خيراردو دييغو"، و"غيين"، و"لويس سيرنودا"، و"داماسو ألونسو"، و"أدريانو ديل فايي" عندما ترجم ونشر لهم نصوصا في مجلتي "المعتمد" و"كتامة"،[34] خلال فترة الحماية أو خلال فترة الاستقلال كما صنع مثلا مع الشاعرة "مارية طيريزا سيرفانطيس".[35]

لم يكن الرجل بصنيعه هذا بدعة في وقته؛ فقد شهد سياقا ثقافيا وحضاريا حمله على العناية بشؤون الثقافة الإسبانية، والاتصال بأعلامها، والاغتراف من معين ثمارها.

2. السياق الثقافي والحضاري العام الذي حمل الصباغ على العناية بشؤون الثقافة الإسبانية



قُدّر لأديبنا الصباغ أن يعيش سياقا ثقافيا وحضاريا حمله على العناية بالثقافة الإسبانية في مختلف مناحيها، ومتعدد جوانبها. ولعل الدراسة التي أنجزها الدكتور أحمد هاشم الريسوني حول ملامح التحديث الشعري عند الصباغ في "إبداعية الكتابة"،[36] تغنينا عن تتبع تفاصيل هذا السياق، وخلفياته، ودلالاته. غير أنا نستطيع القول، إضافة إلى ذلك، إن المناخ الثقافي العام، وتطاون وعموم الشمال يومئذ تحت الحماية الإسبانية، كان مطبوعا بكل الأسباب التي تجعل الثقافة يومئذ ذات منحى إسباني؛ فمن عيد الكتاب،[37] إلى الترجمة،[38] إلى

الصلات الشخصية مع كبار الشعراء والأدباء[39] أمثال "طرينا ميركادير" Trina Mercader (1919 - 1984)، و"فيسينتي ألكسندر" Vicente Alexandre(1898 - 1984)، و"خـوان رامون خيمينيس" Juan Ramón Jiménez 1958 - 1881))، و"خيراردو دييغو" Gerardo Diego 1987 - 1896))، و"خورخي غيين" Gorge Guillén 1984 - 1893)) وغيرهم، كل ذلك طبع التوجه الأدبي للصباغ، وساهم في تشكيل وعيه الفني والثقافي والأدبي، بل وفتح أفق الحداثة الشعرية أمام بصره. وفي هذا الصدد، يقول الدكتور احمد هاشم الريسوني: "إن الحركة الخصبة التي ولدتها ظاهرة الجوائز، وكذلك الصورة الأخاذة والمشعة التي جاء بها عيد الكتاب، في تفرده وتميزه، كل هذا أضفى على الحقل الثقافي والأدبي بتطوان، إلى حدود منتصف الخمسينيات من القرن العشرين، ملامح فنية وجمالية، أقل ما يمكن أن نصفها به، أنها كانت تنحو بالأدب عموما نحو طريق جديد مغاير، يستشرف آفاق الحداثة في أسمى صورها، وأجمل مقاصدها".[40]

ليس غرضنا بالقصد الأول تدقيق النظر في عناية الصباغ بالشأن الثقافي الإسباني؛ فالأمر على البداهة حسبما تحصل لدينا من أعماله، أو ما علمناه من أخباره. وإنما غرضنا الإشارة إلى هذه العناية حتى نمهد بها لموضوعنا الرئيسي وهو إيراد لمع من رؤية الصباغ لـ"أورتيغا إي غاسيت".

ليس غرضنا بالقصد الأول تدقيق النظر في عناية الصباغ بالشأن الثقافي الإسباني؛ فالأمر على البداهة حسبما تحصل لدينا من أعماله، أو ما علمناه من أخباره. وإنما غرضنا الإشارة إلى هذه العناية حتى نمهد بها لموضوعنا الرئيسي وهو إيراد لمع من رؤية الصباغ لـ."أورتيغا إي غاسيت"

لكن الأمر المؤكد، هو أن عنايته بالثقافة الإسبانية، أو بغيرها من الثقافات الأجنبية، إنما يؤكد على البعد الشمولي لثقافته، وانفتاحه على ثمار الآداب والعلوم في عصره

3. نماذج من عناية الصباغ بالشأن الثقافي الإسباني

ربما يكون دليلنا إلى هذه العناية بالثقافة الإسبانية من لدن أديب تشبع بالمناخ الثقافي لبيئته، تصفح المواضيع والأسماء ذات الصلة بهذه الثقافة وقضاياها؛ فعلى سبيل المثال، نجد أن أديبنا كتب عن طائفة من المفكرين الإسبان منهم بطبيعة الحال "خوسي أورتيغا إي غاسيت" José Ortega y Gasset (1883 - 1955)،[41] وعن الشعراء أمثال "ميغيل إيرنانديث" Miguel Hernández(1910 - 1942)،[42] و"فيديريكو غرسية لوركا" Federico García Lorca (1898 - 1936)،[43] و"فيسينطي ألكسندر".[44] كما كتب عن رحلاته إلى الأندلس وجولاته في ربوعها في "خاطرات الصباح في الأندلس"،[45] و"إنسان العين الثالثة في خيخون"،[46] و"أنا الأندلس"،[47] و"في متحف البرادو".[48] وكان خلالها يعرج بالحديث عن هؤلاء وعن صلته الشخصية بهم، أو بسط نظراته النقدية حول أعمالهم.

صحيح إن أديبنا لم يُعْنَ بهؤلاء فقط، بل بسائر المفكرين والأدبـاء والفنانين من جنسيات أخرى، أمثال "ألفريد دوفيني"،[49] و"ليليات شوبان"،[50] و"في خلوة شوبان"،[51] و"أنـطـون تشيخوف"،[52] و"موناليزا"،[53] و"جيوردانو برونو"،[54] و"سافونارولا"،[55] و"فرانز فانون"،[56] و"نيكولاي فابتازاروف"،[57] و"جـون لـوك"،[58] و"جوزيف بالمار"،[59] و"غاليلي".[60]

غير أن الانطباع الذي خرجنا به من مطالعة أعماله، واللقاء الشخصي به،[61] يميل بنا إلى أن عنايته بهؤلاء كانت أشد، ولاسيما وأنه اشتغل بالترجمة الأدبية لعيون النصوص الأدبية الإسبانية. ولكن الأمر المؤكد، هو أن عنايته بالثقافة

الإسبانية، أو بغيرها من الثقافات الأجنبية، إنما يؤكد على البعد الشمولي لثقافته، وانفتاحه على ثمار الآداب والعلوم في عصره. ومن هنا نشره لنص حول الفيلسوف الإسباني "خوسي أورتيغا إي غاسيت".

4. نبذة عن السيرة الفكرية لأورتيغا إي غاسيت

يُعدّ الفيلسوف "خوسي أورتيغا إي غاسيت" José Ortega y Gasset (1883 - 1955)، من أبرز وجوه الفكر الإسباني المعاصر، اتخذ إلى توضيح أفكاره سبيل المقالات الصحافية، والأبحاث الفلسفية القصيرة نذكر منها على سبيل المثال، "إسبانيا كإمكانية"،[62] و"دراسات حول الحب"،[63] و"تأملات الكيخوطي"،[64] و"إسبانيا بغير عمد"،[65] و"سياسة جديدة وسياسة قديمة"،[66] و"التجمع من أجل تقدم العلم"،[67] و"موضوع عصرنا"،[68] و"أونامونو وأوروبا"،[69] و"أبحاث حول جيل 98"،[70] و"تمرد الجماهير"،[71] و"العقل التاريخي"،[72] و"روح الحرف"،[73] وغيرها كثير من المقالات والأبحاث الفلسفية والفكرية.

ولقد كان هذا المفكر الفذ، أحد قامات "إسبانيا الحيوية" التي طالما بشر بها ضد "إسبانيا الرسمية" التي عاداها؛ ففي قصيدة مُهداة " إلى المتأمل الشاب" خوسي أورتيغا إي غاسيت" من سائر ما يصف فيها "أنطونيو ماشادو" صاحبه في "التجمع لأجل خدمة الجمهورية " أنه "محب للحكمة"، و "مهندس"، و " مطرقة"، و "حجرة".[74]

وإن للمرء أن يلقى أشباها لهذا ونظائر لدى أول فيلسوف في إسبانيا؛ فقد كان محبا للحكمة، استطاع تجليتها في محاضراته ودروسه الفلسفية طيلة ما ينيّف عل خمس وعشرين سنة، منذ العام 1910، إلى العام 1936، حتى ارتفع بتعليم الفلسفة في الجامعة إلى أعلى رتبها كما يشهد له بذلك ناشر أعماله الكاملة "باولينو غاراغوري".

كما أن "أورتيغا" كان أيضا "فيلسوف التفكير الواقعي"؛ فقد انشغل بإشكاليات الحياة الفكرية والاجتماعية والأدبية والسياسية، إذ كتب عن إسبانيا ينعى عليها غياب الفئة الممتازة، وشهد "تمرد الجماهير" وحدد علاقة الإنسان بالناس، وقرر"موضوع عصرنا" وحاور جيل الثمانية والتسعين من المفكرين أمثال " أونامونو" ومن

أورتيغا" هو الذي كان "مطرقة" شديدة البأس ، موجعة الضربات، يوم كان نائبا في الكورتيس عن "جيان Jaen و ليون Léon ، ينزل على بقايا الحكم الديكتاتوري، فيُخْرِجُ الجمهوريين طرّا، ويضرب ما سماه مؤسسات إسبانيا التقليدية، فترتعد فرائص اليمين الفاشي في مؤسسة الجيش

الروائيين أمثال "بيو باروخا"Pio Baroja ومن الشعراء أمثال "أنطونيو ماشادو"، ومن كتاب النثر أمثال "أثورين". Azorín، باحثا عن "إسبانيا الحقيقية" متجاوزا "إسبانيا الرسمية".

ولقد كان "أورتيغا" بحق "مهندس" الحياة العقلية والأدبية الإسبانية؛ فهو الذي وضع لإسبانيا الممتازة خطاطته لتأملات الكيخوطي، ولجنوبها نظريته في الأندلس، ولمستعمراتها القديمة نظريته في "الشعب الفتي"، ولكل هؤلاء نظريته في الحب.

و"أورتيغا" هو الذي كان "مطرقة" شديدة البأس ، موجعة الضربات، يوم كان نائبا في الكورتيس عن "جيان" Jaen و"ليون" Léon ، ينزل على بقايا الحكم الديكتاتوري، فيُخْرِجُ الجمهوريين طرّا، ويضرب ما سماه مؤسسات إسبانيا التقليدية، فترتعد فرائص اليمين الفاشي في مؤسسة الجيش.

و"أورتيغا" هو الذي كان حجرة الأساس، تهيأ له تجديد السؤال الفلسفي في دروسه وأبحاثه، وعمل على ربط إسبانيا بثمار الفكر الأوروبي عامة، والألماني خاصة، حيث أنشأ "مجلة الغرب"، واهتدى إلى ترجمة أفكاره الفلسفية إلى مواقف عملية معتبرا نفسه عاملا مثقفا؛ انخرط في العمل السياسي ليضع بدل "الكلمات"، أحداثا" و"وقائع"،

فالسياسة لديه "محض كلام" في تداولها الحالي، والواجب جعلها ميدانا للعمل، ونموذجا للوضوح.

ولما وجد الرجل أن الجمهورية لم تستجب لطموحاته فيها، انسحب إلى موقعه الأصلي أستاذا في الجامعة، وحلّ "التجمع من أجل الجمهورية" ببيان للناس في 29 أكتوبر 1932، وبعد ذلك بشهر، نشر مقالا له بصحيفة " الشمس" El Sol تحت عنوان "لتعش الجمهورية" أعلن فيه إيمانه بالجمهورية، وكفره ببعض الجمهوريين، وبعد ستة أيام أعقبه بمقال ثان، طالب فيه باسم الأمة، بالوضوح، مهاجما الديماغوجيين، وقطاعا من اليمين.[75]

وبالجملة، كان "أورتيغا" رجلا محبا للحكمة، هندس الحياة العقلية في إسبانيا الممتازة، وشكل حجرة الأساس في نهضتها الروحية، وجعل من أفكاره مطرقة موجعة لإسبانيا الرسمية.[76]

أليس كان ينبغي أن يُعنى به محمد الصباغ، وهو من هو في عنايته بالثقافة الإسبانية خصوصا، وبثقافة عصره عموما؟

5. ملامح من رؤية محمد الصباغ لـ"أورتيغا إي غاسيت"

نشر الأستاذ الصباغ نص "خوصي أورطيغا إيغاسيط"[77] ضمن مجموعة من سماهم "اللائيون، ويحترق البحر"،[78] وهي نصوص نثرية تجلى فيها "صراع لائيّ التطور مع نَعَمِيّ الوجود"،[79] وتضم طائفة من الأعلام الفكرية والفلسفية العربية والأجنبية، أمثال "أبو ذر الغفاري"،[80] و"غيلان الدمشقي"،[81] و"أبو الوليد ابن رشد"، [82] و"جون لوك"،[83]

حديث محمد الصباغ عن "أورتيغا إي غاسيت"، ليس حديث المفكر، بل حديث الأديب؛ فهو يجلو ما ظهر له من ملامح الرجل "اللائية"، وقسماته "الثورية"، على الأوضاع والأفكار والأعراف

و"غاندي"[84] وغيرهم كثير، واضعا في الهامش، نبذة عن سيرتهم تعريفا بهم، وتذكيرا بمواقفهم "اللائية".

وينبغي القول، إن حديث محمد الصباغ عن "أورتيغا إي غاسيت"، ليس حديث المفكر، بل حديث الأديب؛ فهو يجلو ما ظهر له من ملامح الرجل "اللائية"، وقسماته "الثورية"، على الأوضاع والأفكار والأعراف، فيرسلها كإشارات متقطعة بأسلوب أدبي، وبإيحاء رمزي. وفي وسعنا، ترجمة تلك الإشارات إلى وقائع حسبما تبين لنا منها حين نعرضها على وقائع الفكر والسياسة التي عركهما صاحب "تمرد الجماهير".

من الإشارات البليغة التي تظهر لنا إمكانية ترجمتها إلى وقائع سياسية، ومواد فكرية، الإشارات التالية:

- "فهرس المشتعلين باسبانيا": يقول الصباغ في هذا المقام: "لو مددت أصابعك إلى فهرس المشتعلين في اسبانيا، للمعت في الحال، بطاقة تحمل هذا الاسم الرمح".[85] ولعل المراد بالمشتعلين بإسبانيا، رجالها من أهل الفكر الوطني،[86] رجال جيل 98 الذي وضع فيهم "أورتيغا" كتابه "أبحاث حول جيل 98"،[87] وأسس مع بعضهم "التجمع من اجل الجمهورية".

- "اكتشف ملح الكلمة":[88] فالواقف على كتاب "تمرد الجماهير" مثلا، سيجد أن الرجل نبّه على ضرر الإفراط في استغلال الكلمة، وحذر من أن من بين أسباب احتقارها، الإفراط في استغلالها.[89] كما أن الناظر في كتابه "روح الحرف"،[90] سيجده يدافع عن الكلمة الحية، التي لا تجمد على التقليد، والنزّاعة إلى التجديد؛ حيث يرفض أن تكون "للكلمة خادمة تدللها".[91]

- "حاملا في ذاكرة كلماته ندوب بلاده":[92] بدءا من هزيمة "أياكوشوكي" عام 1820، و1898 في أمريكا، والحرب الأهلية عام 1878، وانفلات المستعمرات الأمريكية من قبضتها، وكارثة أنوال عام 1921، والانقلابات العسكرية عام 1934، والحرب الأهلية عام 1939-1936؛ ففي عز الحرب التحريرية الريفية، سيكتب الرجل بمرارة أن المغرب "صنع من الروح المشتتة لجيشنا قبضة مستعدة نفسيا للهجوم"،[93] وخلال أطوار الحرب الأهلية الإسبانية سيعنى بالسؤال عن "المغاربة" الذين قضوا على أمل الشرعية

تؤكد هذه الإشارات أن محمد الصباغ استطاع أن يجسد في نص نثري بليغ كل شخصية "أورتيغا" الكاتب والمفكر والثائر والإنسان

الجمهورية في صَدّ الانقلاب العسكري الفاشي بمشاركتهم في المعارك الدامية بين العسكر والسلطة الجمهورية المنتخبة ديموقراطيا.[94]

- "لم يجر قلمه إلا على تلك القطعة من الجبن المُدوّد":[95] نقده اللاذع لغياب النخبة الممتازة من تاريخ إسبانيا،[96] وآفة عدم انقياد الحشود إلى نموذج النخبة الممتازة، وأن تاريخ إسبانيا هو تاريخ الانحطاط لغياب النبالة عن تاريخها...وبخاصة في كتابه "إسبانيا بغير عمد".[97]

- "اسبانيا تجري عبر كلماته فتتحول إلى ثور جامح يركض في فوضى":[98] ولعله ثور يركض بوجعه وآلامه التي صادفها أثناء مسيره التاريخي.

- "إسبانيا الرسمية":[99] في مقابل "إسبانيا الحيوية"، مصطلح من إبداع "أورتيغا" في كتاباته حول "جيل 98"،[100] و"الشعب الفتي"،[101] وغيرها من أعماله الفكرية.

- "الرؤوس الخائرة في مجاعة إلى ملح الكلمة":[102] الإشارة إلى الحشود التي لا تنقاد وتعتقد أن في قدرتها تدبير شؤونها دون وصاية أو هدي من النخبة المختارة.[103]

- "بقي متسلقا عموده الفقري":[104] الإشارة إلى كتابه الشهير "إسبانيا بغير عَمدٍ" التي انتقد فيه ظاهرة التفكك والاستقلال التي تشهدهما إسبانيا نظر ا لغياب مشروع مشترك تقوده إسبانيا الحيوية مع شركائها في المصير مثلما صنعت في الماضي "قشتالة" التي حملت "أراغون" و"اشتورياس" و"كطالونيا" و"جليقية" على أن تنهض بإسبانيا واحدة موحدة[105] كانت ثمارها الأولى القضاء على الوجود الإسلامي في شبه الجزيرة الإيبيرية (الريكونكيسطا)، واكتشاف أمريكا وتعميرها (الكولونياليزمو).

- "يحفر ولا يكتب":[106] المطلع على أعمال "أورتيغا" يجد أن الرجل حقا يحفر ولا يكتب، وذلك لتميز أسلوبه الفلسفي العالي المشهور بين نظرائه في الفكر الفلسفي الإسباني، واقتداره على خلق أساليب تعبيرية جديدة مثل إبداعه لمصطلح "الإنسيميسيمينتو" أو التذايت Ensimismarse .[107]

- "حفر كتابه ثورة الجماهير":[108] إشارة إلى كتابه "تمرد الجماهير" الصادر في العشرينات من القرن العشرين، وشكل نقدا لاذعا لكل الطوبيقات التاريخية المعروفة حول تاريخ إسبانيا.

- "اقفل القلم جفنه (رحيل الفيلسوف)":[109] لم يكن قلم "أورتيغا" قلما عاديا، بل كان بمثابة العين البصيرة لكل مشاكل إسبانيا ولا سيما نبوءته الشهيرة بضرورة أن تصبح إسبانيا - من حيث كونها مشكلة- جزءا من أوروبا باعتبارها الحل. وتحققت نبوءته الاستراتيجية وصارت إسبانيا جزءا من هذه الوحدة الأوروبية.[110]

تؤكد هذه الإشارات أن محمد الصباغ استطاع أن يجسد في نص نثري بليغ كل شخصية "أورتيغا" الكاتب والمفكر والثائر والإنسان، ومن ثم، فقد وُفّق في رسم صورة أدبية لفيلسوف إسبانيا سيكون من المفيد جدا توثيقها توثيقا علميا عبر إحالتها إلى عناصرها الفكرية في تآليفه وسيرته الشخصية.

خاتمة

هاته لمع خاطفة من ملامح "أورتيغا إي غاسيت" عند الأديب محمد الصباغ أحببنا التأكيد بها على جانب من الشخصية الفكرية والأدبية والثقافية التي تميز بها هذا الأديب عبر عنايته برموز وقضايا الثقافة الإسبانية، في سياق تميز بازدهار هذه الثقافة، وتلاقحها مع الثقافة المغربية في الشمال خلال عهد الحماية، وما كان لذلك التلاقح من أثر في صياغة ملامح التحديث الشعري لديه.

فصوص الغائب



سعيد بوخليط

مشروع محمد وقيدي بين الإبستيمي والإيديولوجي



رحل عن عالمنا أخيرا، خلال شهر غشت الماضي المفكر محمد وقيدي(1946_2020)، الذي يعتبر من أساتذة الجيل الثاني الذين أرسوا معالم أفق فكري مغربي يلاحق متواليات الحداثة الكونية، تبعا لتطورات روافدها السياسية والثقافية والاجتماعية.مشروع معرفي شخصي أساسه، المحلي والوطني في إطار السعي نحو النهوض بمرتكزات الدولة ووصلها حتما بالتطور التاريخي المنشود، ومن خلال ذلك، المجال القومي ثم الكوني.

من أجل تحقيق مبتغاه اشتغل وقيدي على ثلاثة روافد، كما الشأن دائما بالنسبة للميادين التي شكلت هاجسا إجرائيا لدى رموز الحداثة المغربية، من أجل إبداع النظرية، ثم اختبارها وطرحها كي تجابه النظرية -النقيض، المتمثل أساسا في المشروع اللاتاريخي المطروح رسميا من طرف المنظومة الحاكمة ومن يدور في فلكها.

أقصد بالحقل التجريبي، وأوراش التفكير، المنتديات الثلاث التالية :

- التدريس الجامعي؛
- التأليف النظري الصرف، في إطار هاجس علمي أكاديمي؛
- الإصغاء إلى أسئلة التطور المجتمعي ومتابعة مستجدات الشأن العام من خلال المساهمة في فهم النقاشات السياسية الجارية، ثم محاولة صياغة نظرية أو نظريات فلسفية عميقة، تتوخى سبر أغوار ماجري واستخلاص البرامج القابلة لبناء الكيان المغربي تبعا لسياق الكونية.

هذه الخطاطة الثلاثية، التي أرسى خيوطها الأولى جيل الرواد والمؤسسين، المتمثل أساسا في أسماء محمد عزيز الحبابي وعابد الجابري وعبد الله العروي، الذين وصلوا الجامعة والوعي المغربيين بمرتكزي أفق الفكر المعاصرعبر إشكالات المجتمعي، يمثلها أيضا محمد وقيدي المنتسب طبعا إلى الجيل الثاني، منذ التحاقه أستاذا للفلسفة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية في الرباط، بعد قضائه سنوات قبل ذلك في أسلاك التعليم الثانوي.

مسار جامعي في غاية العطاء والثراء، توثقه حصيلة عناوين مؤلفات مهمة جدا، قاربت خمسة عشر كتابا أنجزها محمد وقيدي، ومثلت بجانب باقي أطروحات رواد حداثة الزمان المغربي، إضافات نوعية جعلت الفكر المغربي يتبوأ، بكيفية لاجدال فيها، طليعة المتون العربية التي اشتغلت من جديد على سؤال النهضة والحداثة.

إن كتابات من عيار مضامين العناوين الآتية: فلسفة المعرفة عند غاستون باشلار(1980)/ ماهي الإبستمولوجيا(1983)/ العلوم الإنسانية والإيديولوجية (1988)/ حوار فلسفي : قراءة في الفلسفة العربية المعاصرة (1985)/ التاريخ الوطني(1990)/ أبعاد المغرب وآفاقه(1998)/التعليم بين الثوابت والمتغيرات (1999)/ التوازن المختل :تأملات في نظام العالم(2000)/مكونات المغرب وسياساته(2001)/ لماذا أخفقت النهضة العربية؟(2002)/ بناء النظرية الفلسفية :دراسات في الفلسفة العربية المعاصرة(1990)/ البعد الديمقراطي(1997)/جرأة الموقف الفلسفي(1999)/ الإبستمولوجيا التكوينية عند جان بياجي(2007)/ الإبستمولوجيا التكوينية في فلسفة العلوم(2010).

أقول، هي مؤشرات عتبات نصية توضح بأن وقيدي شغله بقوة هاجسا الإبستمولوجي والإيديولوجي، ثم الاجتهاد بهدف عثوره على نواة مفصلية بناءة وخلاقة تجمع بينهما بكيفية سجالية ومبدعة، دون السقوط في مستنقع الإيديولوجية الصماء القاتلة لذكاء الفكر، ولا أيضا الاستكانة فقط إلى ماهو معرفي محض دون قالب إيديولوجي، يعكس بتوازن خريطة النَّفس المجتمعي، وفق نزوعاته وتوجهاته البشرية.وأعتقد أن طبيعة المسارات التي وجهت اشتغالات رواد الحداثة المغربية، أنهم نجحوا وقد تطلعوا بقوة قدر استطاعتهم نحو الحفاظ على حوار لايتوقف بين المنحيين الإبستمولوجي والإيديولوجي.

إن هدف النقد الابستمولوجي المنشود هو العودة إلى الإنتاج العلمي في العلوم الإنسانية من أجل إبراز المشكلات المعرفية المرتبطة بهذا الإنتاج .ينبغي أولا إبراز القيم الإبستمولوجية التي أدى إلى بروزها إنتاج علمي قائم منذ عقود من السنوات

في هذا الإطار، وضع محمد عابد الجابري اللبنة الأولى بتأليفه لكتاب : "مدخل إلى فلسفة العلوم العقلانية المعاصرة وتطور الفكر العلمي"الصادر سنة(1976)، بحيث قارب المحاور الكبرى التالية : الابستمولوجية وعلاقاتها بالدراسات المعرفية الأخرى تطور الفكر الرياضي والعقلانية المعاصرة تطور الأفكار في الفيزياء نظرية النسبية الثورة الكوانتية... يقول، ضمن فقرات مقدمته لهذا العمل :"تكتسي الدراسات الإبستمولوجية التي تتناول قضايا المعرفة عامة والفكر العلمي خاصة أهمية بالغة في الوقت الحاضر.بل يمكن القول إنها الميدان الرئيسي الذي يستقطب الأبحاث الفلسفية في القرن العشرين...ونحن هنا في الوطن العربي مازلنا متخلفين عن ركب الفكر العلمي، تقنية وتفكيرا، ومازالت الدراسات الفلسفية عندنا منشغلة بالآراء الميتافيزيقية أكثر من اهتمامها بقضايا العلم والمعرفة والتكنولوجية، الشيء الذي انعكست آثاره على جامعاتنا ومناخنا الثقافي العام. هذا في وقت نحن فيه أحوج مانكون إلى"تحديث العقل العربي"و"تجديد الذهنية العربية" .وغني عن البيان القول بأن وسيلتنا إلى ذلك يجب أن تكون مزدوجة متكاملة :الدفع بمدارسنا وجامعاتنا إلى مسايرة تطور الفكر العلمي وملاحقة خطاه والمساهمة في اغنائه وإثرائه من جهة، والعمل على نشر المعرفة العلمية على أوسع نطاق من جهة ثانية"(1).وكما هو معلوم، فقد

تمحورت موضوعات تأويلات وقيدي، بين مجالات الإبستمولوجية والفلسفة والسياسة والاجتماع، ضمن إطار الجمع بين الاجتهاد النظري الذي يقتضي التسلح بعدَّة معرفية تقارب الإشكاليات المتبناة، وفق مناهج تستدعي بالدرجة الأولى مقومات العقل العلمي بكل منهجيته الاستدلالية

استلهم الجابري فيما يتعلق بحفره المنهجي لتشريح العقل العربي مفاهيم إبستمولوجية شتى تعود أصولها إلى باشلار وفوكو وريجيس دوبري وبياجيه وكانغليم ولالاند، إلخ. أذكر فقط على سبيل التمثيل المقتضب :العقل المكوَّن، العقل المكوِّن، النظام المعرفي، اللاشعور المعرفي، العائق الابستمولوجي، القطيعة الابستمولوجية...

يضيف محمد وقيدي، في ذات السياق:"تستوجب الحالة الراهنة للعلوم الإنسانية في العالم العربي قيام نقد إبستمولوجي للإنتاج القائم في مجالها...النقد الإبستمولوجي عندنا يمكن التعبير عنه في مرحلة أولى بأنه عودة للإنتاج العلمي في مجال العلوم الإنسانية إلى ذاته، من أجل أن يمارس على ذاته تحليلا نقديا، دون أن يتوقف مع ذلك عن نموه التراكمي الضروري.إن هدف النقد الابستمولوجي المنشود هو العودة إلى الإنتاج العلمي في العلوم الإنسانية من أجل إبراز المشكلات المعرفية المرتبطة بهذا الإنتاج .ينبغي أولا إبراز القيم الإبستمولوجية التي أدى إلى بروزها إنتاج علمي قائم منذ عقود من السنوات. وينبغي ثانيا التوقف عند مظاهر التعطل والنكوص في الممارسة العلمية في مجال العلوم الإنسانية في العالم العربي، من أجل معرفة العوائق الإبستمولوجية التي تؤدي إلى مظاهر التعطل والنكوص تلك"(2).

جدلية الابستمولوجي والإيديولوجي، باعتبارها خلفية نظرية للعلاقة بين النظري والواقعي، بدت أيضا بنفس الزخم المنهجي ضمن محددات كتابات محمد وقيدي، من خلال روافد :

- الانكباب على الدرس النظري الفلسفي؛
- الاهتمام بموضوعات الديمقراطية، والحريات، وحقوق الإنسان، والعولمة؛
- المساهمة في نقاش مشكلات المغرب، وعوائق النهضة، وكذا بعض قضايا العالم المعاصر.

هكذا، تمحورت موضوعات تأويلات وقيدي، بين مجالات الإبستمولوجية والفلسفة والسياسة والاجتماع، ضمن إطار الجمع بين الاجتهاد النظري الذي يقتضي التسلح بعدَّة معرفية تقارب الإشكاليات المتبناة، وفق مناهج تستدعي بالدرجة الأولى مقومات العقل العلمي بكل منهجيته الاستدلالية، ثم الانفتاح في ذات الوقت على القضايا التي تفرزها الصيرورة المجتمعية عبر تشكلاتها القيمية، حتى لايبقى الأكاديمي ورجل الفكر منعزلا عن كنه السياقات المتحولة حسب قوانين الشرط المجتمعي، التي تحكمها أولا وأخيرا التوجهات الإنسانية. من هنا دواعي دراساته وأبحاثه التي اهتمت بموضوعات : الإعلام، الاجتماع، العنف، الإرهاب، الديمقراطية، الهيمنة السياسية، سياسات الهيمنة، مكونات المغرب وسياساته، ثم حقوق الإنسان عبر تفكيكه هذا السؤال الحضاري المفصلي إلى عناوين فرعية، انصبت على مناقشة مكونات حقوق الشعوب والأمم، منطق حقوق الإنسان، حق الإنسان في الحرية، حقوق الإنسان بين الوضع الدولي والمسؤولية الدولية، حقوق الإنسان بين الشخص والمجتمع والدولة، حقوق الإنسان والديمقراطية. منظور وأفق يلزمهما عمق فلسفي، بهدف تخليص هذه الإشكالات من مختلف انزلاقات الدوغماطيقا والتبرير والتلفيق والتضليل وكذا التأويلات الشوفينية المرتبطة وفق مصالح ضيقة، لذلك احتاجت إلى رؤيا استشرافية متكاملة تستحضر باستمرار روحها المتسامية والمجردة، التي هي عين هويتها وسر تميزها وريادتها، لكنها في ذات الوقت تحتاج إلى التفاعل بكيفية من الكيفيات مع تلك الأسئلة الفورية والمباشرة، التي يبلورها المصير البشري وعلاقته بالمحيط الخارجي.

بناء على ذلك، آمن محمد وقيدي، بضرورة ارتباط الفلسفة ومن خلفها طبعا نسق الفيلسوف بأسئلة الواقع :"نرى بهذا الصدد أن الفكر الفلسفي يتأسس ويتطور في الشروط المجتمعية التي يسودها حوار فكري عام.فالفلسفة لاتنشأ ولاتتطور في انعزال عن الوضع الفكري العام في المجتمع، والمجتمعات متفاوتة في هذا المستوى من حيث درجة تطورها، ومن حيث نوعية المشاكل المطروحة عليها، ومن حيث الوعي بهذه المشاكل في كل عناصرها وجوانبها وامتداداتها، ومن حيث وضع هذه المشاكل موضع حوار فكري شامل.لذلك، فالتساؤل عن الفلسفة في مجتمع ما يمس في الوقت ذاته الوضع الفكري العام في هذا المجتمع"(3).

بيد أن وقيدي يظل رغم كل الإشارات الكبرى السابقة، المتعلقة بمتنه، أقرب كثيرا إلى صفتين ارتبطتا به، نظرا لما ميز إطارهما لديه، من جِدّة وجدية وتأصيل وتراكم، أقصد البحث باستفاضة في ماهية الحقل الابستمولوجي ثم الاهتمام بدقائق عقلانية غاستون باشلار. بل، لازال يعتبر غاية اللحظة، بمثابة مرجعية أولى لاغنى عنها، بخصوص فهم واستيعاب جانب مهم من تراكم مباحث الإبستمولوجية على مستوى تاريخ المفاهيم والمدارس والأعـلام والمناهج والنتائج.ثم، بالموازاة التركيز على الإبستمولوجية الباشلارية عبر بوابة البناء العلمي الجديد الذي أرساه باشلار.

هكذا، لم يعد يُذكر اسم وقيدي، سواء في المغرب وكذا على امتداد العالم العربي، دون أن ينط إلى الذهن مباشرة ومنذ الوهلة الأولى، مرجعان لامحيد عنهما بالنسبة للفكر المعاصر، أي الابستمولوجية وكذا العقل العلمي الباشلاري. من هنا ريادته في هذا المضمار، ارتباطا بحقبة تاريخية، وسياق سوسيو- معرفي سادتهما التوتاليتارية الايديولوجية بقوة تبعا لأبعادها المعيارية والوثوقية، مقابل ضمور الاهتمام بالجانب المعرفي المتسائل، مادامت موضة الفترة لوحت تماما بالشرعية والقصدية الايديولوجية. يوضح وقيدي :" ينبغي أن أشير إلى أن اختياري للإبستمولوجيا قد عبّر عن نفسه بشكل واضح منذ أن اخترت باشلار موضوعاً لبحث الدراسات العليا.فقد كان باشلار واحداً من الإبستمولوجيين الذين يمكن دراستهم، ولهذا اخترته. إذن فهو اختيار داخل اختيار"(4). ويستطرد قائلا" :بعد كتابي عن باشلار، بدأت أفكر مباشرة في موضوع يليق بدراسات أخرى ففكرت في العلوم الإنسانية، لأني أردت أن أدرس العلوم الإنسانية في العالم العربي، وقمت بالكثير من الأبحاث التي تضمّنها كتابي"العلوم الإنسانية والايديولوجيا"حيث أدركت أن العائق الأساسي للعلوم الإنسانية هو الايديولوجيا" (5). إذن، التسلح بعلمية الابستمولوجيا قصد رصد طبيعة العناصر الإيديولوجية في التفكير، وقد قدم له ابن خلدون، بهذا الصدد، نموذجا إجرائيا فعالا وخصبا.

هذه الورقة التقديمية البسيطة، لمشروع محمد وقيدي، التي حاولت إعادة التذكير بالخطوط العريضة لأوراش الرجل، أعتبرها فقط مجرد تأبين على طريقتي الخاصة لروح أستاذ، لم يسعفني الحظ، جراء ظروف موضوعية أكثر منها شخصية، كي أدرس عنده في مدرجات كلية الرباط، بل تعرفت عليه منذ بداية التسعينات بفضل الاطلاع على كتبه، ومقالاته التي كانت تؤثث آنذاك، على فترات متباعدة أو متقاربة، الملاحق الثقافية للصحف المغربية والعربية.وأضيف، بأن مصدر اهتمامي بباشلار، لاسيما مايتعلق بجانبه الأدبي والشعري، يعود إلى تأثير قراءتي لكتاب وقيدي : فلسفة المعرفة عند غاستون باشلار.

لم يعد يُذكر اسم وقيدي، سواء في المغرب وكذا على امتداد العالم العربي، دون أن ينط إلى الذهن مباشرة ومنذ الوهلة الأولى، مرجعان لامحيد عنهما بالنسبة للفكر المعاصر، أي الابستمولوجية وكذا العقل العلمي الباشلاري

هوامش

1. محمد عابد الجابري :مدخل إلى فلسفة العلوم العقلانية المعاصرة وتطور الفكر العلمي. مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الثامنة، بيروت فبراير2014، ص 11- 12 .
2. محمد وقيدي : كتابة التاريخ الوطني.دار الأمان، الطبعة الأولى، سنة 1999، ص14 -13 .
3. محمد وقيدي : جرأة الموقف الفلسفي. أفريقيا الشرق1999 ، ص14 -13 .
4. حوار مع موقع العربي الجديد، 06 ديسمبر 2016 .
5. حوار مع موقع العربي الجديد، 06 ديسمبر 2016 .



حسن مخافي

فصوص الفائب

في التجربة الشعرية لمحمد الميموني



تكاد الدراسات النقدية التي أنجزت عن شعر محمد الميموني لحد الآن، وهي قليلة، لا تفي بحق الرجل ولا بمكانته الشعرية، تجمع على أمرين هامين.

الأمر الأول يتمثل في أن الشاعر شكل وجها بارزا من أوجه ريادة القصيدة المغربية الحديثة، إلى جانب محمد السرغيني وعبد الكريم الطبال ومحمد الخمار الكنوني وأحمد المجاطي، وآخرين ممن لم يعد النقد يذكرهم. إما لأن الموت غيبهم في وقت مبكر، أو لأنهم انقطعوا عن كتابة الشعر لسبب من الأسباب، من أمثال محمد علي الهواري وعبد الإله كنون وسواهما.

أما الأمر الثاني فيتجلى في أن الميموني رغم أنه انصهر في تجربة الحداثة الشعرية بالمغرب وشكل طليعة من طلائعها، فإنه شق طريقه في صخر القصيدة لوحده، وبرز باعتباره مبشرا بتجربة خاصة، أضفت تنويعا آخر على المشهد الشعري المغربي ساهم في ثرائه وغناه، وهو أمر يمكن أن ينسحب على أغلب الشعراء الرواد الذين كانت وشائج الشعر بينهم واهية.

ولعل هذا راجع في جانب منه إلى ضعف نقد الشعر بالمغرب في أواخر خمسينيات وبداية ستينيات القرن الماضي، إن صح أن نسمي ما كانت تجود به بعض الأقلام آنذاك نقدا. كما يعود من جانب آخر إلى ندرة اللقاءات بين الشعراء في زمن كان فيه المغاربة يحاولون لم شتاتهم الشعري وهذا ما أدركه بنباهة كبيرة محمد الميموني وعبد الكريم الطبال، حينما أسسا بمعية شعراء ومهتمين آخرين في أواسط الستينيات مهرجان شفشاون للشعر المغربي الذي ما زال صامدا إلى الآن.

إن هذا يفسر اختلاف المنابع الشعرية التي نهل منها الشعراء الرواد، وتحكم في صياغة حساسياتهم الشعرية، إلى الحد الذي يمكن القول معه إن

لقد اختار، كما يفصح عن ذلك ديوانه الأول "آخر أعوام العقم"1، الانخراط في ما كان يسمى حينئذ "القصيدة الملتزمة" التي ازدهرت في الشعر العربي عموما بسبب المد القومي الذي ظل لعقدين من الزمن على الأقل، يمثل تيارا جارفا في الثقافة العربية

القصيدة الحديثة بالمغرب خرجت إلى الوجود من أرحام متعددة ومختلفة. وعلى الرغم من أن الشعراء المشار إليهم لم يخلصوا في يوم من الأيام للقصيدة العمودية بمفهومها الحصري، بل اختاروا منذ بداياتهم الشعرية التمرد عليها على طريقة شعراء المهجر من أمثال جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة وغيرهم، وهو ما وسم تلك البدايات بنزعة رومانسية لا تخطئها القراءة المتأنية، إلا أن الشاعر محمد الميموني شكل استثناء بين شعراء جيله.

لقد اختار، كما يفصح عن ذلك ديوانه الأول "آخر أعوام العقم"[1]، الانخراط في ما كان يسمى حينئذ "القصيدة الملتزمة" التي ازدهرت في الشعر العربي عموما بسبب المد القومي الذي ظل لعقدين من الزمن على الأقل، يمثل تيارا جارفا في الثقافة العربية. كانت القصيدة الملتزمة تولي الأهمية الأولى للقضية، وترتبط بالواقع في بعديه السياسي والإيديولوجي، وتنحاز إلى "الضمير الجمعي" مبشرة ومنذرة، متوسلة بلغة مباشرة وموسيقى شعرية بارزة، وزنا وقافية وصورا قريبة، تعتمد التورية والرمز... باختصار شديد، كانت القصيدة لدى الميموني في أشعاره الأولى امتدادا لفعل نضالي كان قد انخرط فيه منذ كان طالبا في الجامعة.

والواقع أن ديوان "الحلم في زمن الوهم"[2] يمثل ما يمكن أن نسميه "الشعر النضالي" في أوضح أشكاله:

كانت القصيدة لدى الميموني في أشعاره الأولى امتدادا لفعل نضالي كان قد انخرط فيه منذ كان طالبا في الجامعة

أراود منطق الحلم
أم أستعيد
ملامح حلم بعيد
أقول لصاحبتي
والمتاهة تبدأ في كل منعطف
وتعيد
سأحلم في زمن الوهم
كي أتجاوز مستنقعات الغباء
وفي النفق الملتوي العنيد

لا تساعد الطريقة التي رتبت بها القصائد في دواوين محمد الميموني على تحقيب شعره، لأن بعض النصوص الشعرية ذيلت بتاريخ كتابتها وبعضها الآخر نشر غفلا من أية إشارة إلى زمن الكتابة. القصائد التي حرص الشاعر لسبب ما على تسجيل تاريخ كتابتها تنبئ بأنه لم يتبع في نشر قصائده ترتيبا زمنيا وإنما نهج طريقة تعتمد مقاييس فنية لا يتسع المجال للخوض فيها. وأكتفي بالتنبيه في سياق هذ المحاولة إلى أن هذا العامل يمكن أن يشكل عقبة أمام الباحث الذي يعنى بكتابة التاريخ الشعري للميموني، كما يمثل صعوبة للدارس الذي يهمه القبض على الإنعطافات الكبرى في مساره الشعري.

إن أعماله الشعرية الكاملة التي أصدرتها وزارة الثقافة في جزأين منذ 2002، والتي من المفروض أن تمنح الدارس إمكانية تحقيب أعماله الشعرية، تبدأ بقصيدة "حكاية من حزيران الدخان"، وهي قصيدة كتبت كما يوحي بذلك عنوانها عقب هزيمة 1967. وأقدم قصيدة في ديوانه الأول

من بين القصائد التي تحمل تاريخ كتابتها تعود إلى سنة 1963، وقد جاءت في المرتبة الرابعة والعشرين من حيث الترتيب.

سجلت هذه الإشارة لأقر بأنه من الصعب اعتماد ترتيب القصائد في دواوين محمد الميموني للوقوف على المحطات التي قطعتها القصيدة عنده، لتستوي على الشكل الباذخ الذي وصلته في ديوانيه الأخيرين. أقصد "الإقامة في فسحة الصحو"[3] و" بداية ما لا ينتهي"[4]. وإذ لا شك في أن هناك لحظات حاسمة وجهت الانتقال الشعري عند الميموني، فإن الكشف عن هذه اللحظات يحتاج إلى دراسة نصية يتعذر علي الوفاء بها في هذه العجالة.

ومع ذلك يمكن أن نتحدث بكثير من الاحتراز عن ثلاث منعطفات كبرى في مسيرة الشاعر، وذلك بالاعتماد على قراءة لأعماله الشعرية الكاملة والدواوين التي تلتها من جهة، وبالإستعانة بتحولات القصيدة المغربية الحديثة التي يعد الميموني أحد المساهمين فيها من جهة أخرى.

لقد سبق أن أشرت من قبل إلى أن محمد الميموني مر بالرومانسية مرور الكرام، وانحاز منذ وقت مبكر إلى القصيدة الملتزمة بالمواصفات التي ألمحت إلى خطوطها العريضة. ولا ريب في أن الالتزام قد طبع نصوصا كثيرة من تراثه الشعري الغني، لذلك لا يعسر علينا أن نجد في ثنايا تجربة الالتزام عنده استحضارا لأعلامها الكبار من أمثال أمل دنقل والبياتي وصلاح عبد الصبور وغيرهم، دون أن يخدش ذلك في قوة شخصيته الشعرية المستمدة من أصالة تجربته الشعرية الخاصة ومن خصوصية الشعر المغربي الحديث والثقافة المغربية عموما.

إذا قرأنا على سبيل المثال قصيدته آنفة الذكر عن هزيمة 67 التي تحمل عنوان "حكاية عن حزيران الدخان"[5] والتي استهل بها ديوانه الأول"آخر أعوام العقم"، وبدأ بها أعماله الكاملة، فإنها تثير فينا من حيث أسلوبها وبناؤها قصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"[6].

يا إخوتي..أتيت من حزيران الدخان

منسوفة رؤايا

صفر اليدين. لكن ملء جعبتي حكايا

مرآتي التي حملت، أصبحت مرايا

بألف عين، ألف رأس . ويلتي، ألف لسان

بأيها أحكي لكم عن غزوة النفايا

في آخر الزمان

يمكن أن نقول إن القصيدة الملتزمة بالمعنى المشار إليه قد استغرقت فترة زمنية يمتد بها من عمر محمد الميموني الشعري، واستمرت بتنويعاتها المختلفة إلى حدود أواسط السبعينيات، حيث ظهر أن مفهوم الالتزام في الشعر بدأ شيئا فشيئا يفقد بريقه، مما دفع الميموني أسوة بكل الشعراء الملتزمين إلى إعادة النظر في مفهوم الشعر ووظيفته، وبهذا يكون الشاعر قد دخل مرحلة جديدة من مراحل تجربته الشعرية.

انكبت المرحلة الثانية من مراحل تحولات القصيدة لدى الشاعر محمد الميموني على إعادة الاعتبار للذات من حيث هي ذات تعاني الاغتراب بكل معانيه. اغتراب المثقف الذي وجد نفسه في العراء بعدما أتت الهزائم المتوالية على الصرح الذي ظل يبنيه قصيدة قصيدة، وتعرضت أحلامه للوأد. يقول في قصيدة تحت عنوان "المغترب"[7] ،وهو عنوان له دلالة كبيرة:

محمد الميموني مر بالرومانسية مرور الكرام، وانحاز منذ وقت مبكر إلى القصيدة الملتزمة بالمواصفات التي ألمحت إلى خطوطها العريضة. ولا ريب في أن الالتزام قد طبع نصوصا كثيرة من تراثه الشعري الغني، لذلك لا يعسر علينا أن نجد في ثنايا تجربة الالتزام عنده استحضارا لأعلامها الكبار

أيها الوطن المتأرجح بين الهزيمة والظفر
صدئت كلماتي فيك وماتت على الوتر
وتثاءب كل المغنين في ليلة السمر
إن كل رياحك تعصف ضد الفرح
منذ أن سكنت فيك الشياطين
وانتشرت كعيون الجواسيس فيك الحفر

في القصائد التي تمثل هذه المرحلة خفت حدة اللغة التبشيرية التي كتب بها الديوان الأول، لتحل محلها لغة التوجس. وانحازت القصيدة إلى ما يمكن أن أسميه قراءة عمودية للوجود تحاول استبطان الذات في علاقة مع محيطها. ليس من أجل التبشير أو الإدانة بل من أجل الحفر في الأسئلة المطمورة عما ترتب عن المرحلة الأولى من نكوص على جميع المستويات.

من هنا نجد الشاعر يعتمد البوح إلى الطبيعة كما في ديوان "طريق النهر"[8] وديوان "شجر خفي الظل"[9]، كما يعتمد المونولوغ بطريقة تعكس مناجاة الذات كما في ديوان "موشحات حزن متفائل"[10] وديوان "صيرورات تسمي نفسها"[11].

وعندما يعود الشاعر إلى الطبيعة باعتبارها ملاذا، فإن هذا لا يعني رجوعا إلى الرومانسية التي سبق أن أشرت إلى أن الميموني أقام بها عابرا على عكس الرواد الآخرين. ويبدو أن الميموني أخذ من الرومانسية بعدها التأملي وانصرف عن البعد العاطفي. ربما لأن عنف الواقع الذي عبر عنه في بواكيره الأولى، وإيمانه بأن الشعر ينبغي أن يرقى إلى مرتبة الفعل جعلا شعره يتسم ببحث مستمر عما يسميه هايدغر الحقيقة الشعرية[12]، ومن ثم انطبعت كتابات الدواوين المشار إليه بنزعة رمزية تعتمد كثافة الصورة وتعاضد البناء. ومن المرجح أن الشاعر خلال هذه المرحلة قد أحيى علاقة قديمة بالشعر الإسباني. وهذا ما يفسر أن القصيدة عنده أصبحت تتعامل مع وجود متموج تفصح عنه نزعة سردية، تقدم المشاهد الشعرية في حركيتها وحيويتها.

في الجزء الأخير من ديوان "الحلم في زمن الوهم" الذي صدر في بداية التسعينيات يتخذ القسم الثالث منه عنوان "حكايات" ويتضمن ست قصائد كتبت كلها في السنوات الأولى من ثمانينيات القرن الماضي، تنهض على السرد الذي يوظف الخرافة والأسطورة ويتكئ على كل ما هو عجائبي. ولعل أهم ما يميز هذه القصائد أنها مشاهد متحركة تسمح بإنتاج صور شعرية تغطي القصيدة كلها، حيث تصبح القصيدة عبارة عن استعارة واحدة، و تصبو اللغة إلى علاقة جديدة، لا تصف الوجود بل تعيد تشكيله.

من المفارقات أن محمد الميموني كان يمتلك مؤهلات تجعل منه رائدا من رواد قصيدة النثر، ومع ذلك ظل مخلصا للقصيدة الموزونة، وإن أصبح يميل في دواوينه الأخيرة إلى استعمال أوزان قريبة من النثر وذات تفعيلة قصيرة مثل المتدارك والمتقارب، أو أوزان خفيفة انسيابية كالرجز

إن تتبع إنتاج الشاعر محمد الميموني على صفحات الملاحق الثقافية، وخاصة ملحقي جريدة "العلم" وجريدة المحرر/الاتحاد الاشتركي، يمنح انطباعا بأن هذه المرحلة الثانية لم تشكل سوى مرحلة انتقالية، أجاب بها الشاعر بطريقته الخاصة، عن سؤال الأزمة الذي عرفته القصيدة المغربية في أواخر السبعينيات وبداية الثمانينيات. إنه السؤال الذي أدى ببعض الشعراء إلى تنويعات شكلية مثلتها بوضوح كبير، التجربة الكاليغرافية[13]، وأفصح عنها بعيد ذلك بيان الشاعر محمد بنيس الشهير بـ"بيان الكتابة"[14] الذي نشر في العدد التاسع عشر من مجلة الثقافة الجديدة سنة 1981. كما وجدت أحد تجلياتها الإبداعية في قصيدة النثر لدى الشعراء الشباب أنذاك خاصة.

من المفارقات أن محمد الميموني كان يمتلك مؤهلات تجعل منه رائدا من رواد قصيدة النثر، ومع ذلك ظل مخلصا للقصيدة الموزونة، وإن أصبح يميل في دواوينه الأخيرة إلى استعمال أوزان قريبة من النثر وذات تفعيلة قصيرة مثل المتدارك والمتقارب، أو أوزان خفيفة انسيابية كالرجز.

لقد كان يؤمن بأن الإيقاع "عنصر جمالي، من صميم جوهر القصيدة، وليس حلية خارجية تتزين بها"[15]، رغم اقتناعه بأن "شعرية القصيدة لا تتحقق بمجرد الوزن أو الإيقاع"[16]. وهي قناعة يشاركه فيها عدد كبير من كبار الشعراء العرب الذين لم يقف الوزن حجر عثرة أمام تحقيق الفيض الإبداعي في شعرهم.

آخر ما نشر لمحمد الميموني حسب علمي هو ديوان "بداية ما لا ينتهي"[17] 2017، وقد صدر هذا العمل الشعري ضمن اختيار شعري بلوره الشاعر في صمت وصبر، بعد خروج أعماله الكاملة إلى حيز الوجود سنة 2002. ومع أن علامات هذا التحول في المسار الشعري للميموني تبدو واضحة في الدواوين التي نشرت بعد هذا التاريخ إلا أن "بداية ما لا ينتهي" يمثل قمة هذه التجربة التي تشي باقتحام الميموني لمنعطف شعري جديد.



لقد حرص محمد الميموني على أن يجسد كل ما راكمه من تجربة شعرية في هذا العمل، ومن البديهي أن هذا الديوان الذي كتب بعد خمسين سنة أو أكثر من الممارسة الإبداعية سيشكل مرحلة أكثر نضجا وغنى بالمقارنة مع سابقيه، إذ من الطبيعي أن كل ديوان محكوم بسياق خاص يملي اختيارات جمالية وفنية دون أخرى. وعندما أستعمل مفهوم التجربة هاهنا فلكي أختزل موقفا شعريا خاصا يقوم على رؤية شعرية من شأنها أن تفضي إلى بناء كون شعري يتميز بفائض الدلالة. وأول ما ينبغي أن يسم ذلك التصور أنه يجمع بين علاقتين متضادتين: الاتصال والانفصال. علاقة الاتصال هي ما يلخص الميثاق الذي يربط بين القصيدة بالمعنى الثقافي العام لما نسميه شعرا، أما علاقة الانفصال فتؤكد على فرادة التجربة الشعرية باعتبارها إنجازا شخصيا قبل كل شيء.

وإذا استطاع الشاعر أن يكتب قصيدة تستجيب لكل معايير العلاقتين المذكورتين، فإن معنى ذلك أنه ارتقى بالشعر إلى حدود التجربة بالمعنى الذي شرحه أرشيبلد ماكليش في كتابه ذائع الصيت "الشعر والتجربة" والذي قارب المفهوم بطريقة تلبسه دلالة قريبة من دلالته الصوفية في التراث العربي. ويبدو لي أن الشاعر محمد الميموني قد وصل إلى إلى تخوم التجربة الشعرية بالمعنى المشار إليه في ديوانه الأخير.

يحتاج القبض على خصائص هذه التجربة الشعرية إلى دراسة خاصة لهذا العمل، وسأكتفي مراعاة لسياق هذه القراءة السريعة بالإشارة إلى الركائز الأساسية لما يمكن أن يحمل عنوان "التجربة الشعرية في ديوان "بداية ما لا ينتهي".

1 ـ إن الشاعر يقدم من خلال قصائد الديوان التي تحمل أرقاما وليس عناوين، معرفة مستقاة من تماس خاص بين الشعر والوجود بالمعنى الفلسفي. وهذا لا يعني أن محمد الميموني يفلسف الشعر كما قد يتبادر إلى الذهن لأول

آخر ما نشر لمحمد الميموني حسب علمي هو ديوان "بداية ما لا ينتهي" 2017، وقد صدر هذا العمل الشعري ضمن اختيار شعري بلوره الشاعر في صمت وصبر، بعد خروج أعماله الكاملة إلى حيز الوجود سنة 2002. ومع أن علامات هذا التحول في المسار الشعري للميموني تبدو واضحة في الدواوين التي نشرت بعد هذا التاريخ

وهلة، بل إنه عمل على مدى صفحات كثيرة على أن يعيد الزخم الرؤيوي إلى القصيدة عبر عملية إبداعية تتسم بما يمكن أن يسميه أدونيس الحساسية الميتافزيقية. ومعلوم أن الفلسفة المعاصرة خاصة عند نيشه وهايدغر تسلم بأن الشعر حمال لحقيقة خاصة، أي أنه وصل إلى ما حاولت الفلسفة أن تصل إليه ، ولم تستطع أن تدركه.

2 ـ إن "بداية ما لا ينتهي" يتضمن ملامح كثيرة من السيرة الذاتية، مما يؤكد أن قصائده مرتبطة أشد الارتباط بسيرورة الذات، ولكن سرده للأحداث والوقائع لا يحتكم إلى منطق الحكي بل إلى توالد الصور والمشاهد، الذي يؤدي بدوره إلى إلى توالد القصائد. وعلى الرغم من أن الشاعر تعمد تقسيم الديوان إلى عنوانين كبيرين هما: "دوام اللانهاية" و"أراجيز في مقام الدنو"، (ينبغي أن نفهم العنوان هنا باعتباره ميثاقا يساعد القارئ على الاقتراب من النص) إلا أن نفس الفضاء الشعري يحكم الجزأين معا. وهو ما يجعلنا نعتقد أن هذا العمل كتب دفعة واحدة.

3 ـ إن النزوع السير ذاتي للعمل جعل الشاعر يلجأ إلى تقنية الاستذكار والاستشراف ليحقق التداخل الزمني بين الماضي والحاضر والمستقبل والتداخل المكاني بين شتى الجغرافيات.

وإذا كانت للزمن والمكان خصوصية في سياق عمل محمد الميموني لإنهما معا سفر في الذاكرة في علاقتها بـ"أنا" و"هنا" الكتابة، فإن اللحمة التي تشد ذلك الخليط العجيب من المشاهد المؤطرة بأزمنة وأمكنة غير منسجمة في الظاهر هو الحلم. وللشاعر محمد الميموني قصة طويلة مع الحلم بدأت كما هو معروف مع ديوانه الثاني. ولكنه الحلم الذي يتحول في ديوانه الأخير إلى رؤى لأنه يتموقع في برزخ بين الوعي واللاوعي بين الواقع والخيال.

4 ـ لا يمكن لعمل ذي شحنة عرفانية مثل "بداية ما لا ينتهي" بالملامح المومأ إليها إلا أن يتخذ طابعا موسوعيا. وعندما ألمحت أن الشعر عند الميموني معرفة، فإن المقصود بذلك أنه نادرا ما تخلو قصيدة من قصائد الديوان من إحالة مرجعية. وهي مرجعية تعكس تنوعا في الثقافة سمح للشاعر بإقامة تجاور بين التراث العربي والتراث الصوفي بصفة خاصة من جهة وبين التراث العالمي من جهة ثانية، وبين الثقافة العالمة والثقافة الشعبية وبين الأسطورة والخرافة والأحجية والتقنية الحديثة والسحر...

5 ـ إذا كان هناك فرق بين "الديوان" والمجموعة الشعرية، لأن الديوان يراعي الانسجام بين النصوص المكونة له، فإن "بداية ما لا ينتهي"عبارة عن نص بما يعنيه مفهوم النص من تماسك وانسجام وبناء محكم. ولعل الشاعر كان واعيا بهذه الخاصية عندما كتب العمل على وزن الرجز، الذي يعتبر من الأوزان التي تختزل المسافة بين الشعر والنثر وتحقق التداخل بينهما. ومن هذه الناحية بالذات تبرز قدرة الشاعر على كتابة قصائد في أغراض وموضوعات كانت إلى عهد قريب حكرا على النثر.

إذا كان هناك فرق بين "الديوان" والمجموعة الشعرية، لأن الديوان يراعي الانسجام بين النصوص المكونة له، فإن "بداية ما لا ينتهي"عبارة عن نص بما يعنيه مفهوم النص من تماسك وانسجام وبناء محكم



ترجمة: عبدالمجيد نوسي

لســـان الآخــر

ألجرداس جوليان غريماس (1917 ،1992)، كلمة السر[1]

حوار مع إينيي كارفليس

تقديم :

تكونت السيميائيات الفرنسية خلال الستينيات من القرن الماضي في سياق تلاقُح علوم اللسانيات والأنتروبولوجيا والمنطق والرياضيات والتيارات الشكلية. ورغم غِنى هذه المرجعية العلمية ، فإننا نلاحظ أن النصوص النظرية الرئيسة التي مَثلت مسار هذا النموذج في جانبه النظري والتحليلي لا تهتم كثيرا بالتصريح المباشر بدور هذه المرجعيات في تشييد الصرح النظري لهذه المدرسة. باستثناء مُؤلف **علم الدلالة البنيوي** (1966) **والمعجم المُعقلن** ،الجزء الأول (1979)، الجزء الثاني (1986)، الذي يشيرُ فيه في المداخل المُعجمية إلى المفاهيم وأصلها وصيغة استثمارها وإدماجها داخل جسد النظرية ،فإن مؤلفات **في المعنى** (1970) **وفي المعنى 2** (1983) وغيرها لا تتحققُ فيها هذه المنهجية .



على مستوى آخر ، مثلت الحوارات التي أجاب فيها عن أسئلة الباحثين بشكل مُباشر أو على هامش موائد مستديرة ، كانت فيها أعمالُه موضوعَ درس ، فرصة للحديث والكشف عن المرجعيات التي ألهمت مشروعه العلمي في سياقِ تأكيدها أو دحضها أو تصويبها ، خاصة حينما يتعلقُ الأمر بمفاهيم اتخذت شكلَ كُليات مثل البنيات الأولية للدلالة ، حيث يحاورُ المفهوم اللسانيات والمنطق والرياضيات ، واتضح ذلك في حواره مع فردريك ناف [2] أو مع السيميائيين الجدد[3] أو في حلقة النقاش مع بول ريكور[4] .

هذا الحوار الذي نقدمُه يكتسي أهمية خاصة، لأنه يُعد تلقائيا، تَم بصيغة غير شَكلية ، يتحدثُ فيه سنة قبل وفاته (1991) عن طفولته وقراءاته وعن الروافد الثقافية التي صَهرت رؤيته في البحث والعلم الحياة.

المترجم

تُمثلُ السيميوطيقا الغريماسية سُلطة في العالم كله. بتطبيق نَظرية دلالية شاملة على تحليل النُصوص الأدبية، بتأطير أبحاثه داخل مجال حُقول غاية في التعدُّد مثل الأنثروبولوجيا، اللسانيات، الفولكلور، الميتولوجيا، الفينومينولوجيا، أنجزَ هذا اللتواني الأصل والفرنسي منذ أمد طويل، نَسقًا من التَّفكير، وأسسَ مناهج مُقاربات علمية مُطبَّقة كونيا، ومن بينها مُؤلفه **علم الدلالة البنيوي** [5] الذي ظهر سنة 1966 وتُرجم إلى لُغات مُتعددة، وبَقي حَجر الزاوية في هذه المناهج. " علم السرد " المعاصر برُمَّته (دراسة بنيات الأنساق السردية، سواء تعلق الأمر بالنصوص، بالأفلام أو بالصور) يُعد مَدينا له بالكثير.

ازداد سنة 1917 بتولا في روسيا الوسطى، قام بالجُزء الهام من دراساته العليا بفرنسا، بكرونوبل أولا حيث حصَل على ليسانس في الآداب سنة 1939، ثم بباريس، التي دافع بها عن أطروحته للدكتوراه سنة 1949[6] . مقالته الأولى التي خصَّصها لدون كيشوت ظهرت

سنة 1943، في المَجلة اللتوانية فارباي (Varpai)، وكانت تُنشر بشاولاي[7].

درَّس بعد ذلك بالإسكندرية (1950 - 1958)، وبأنقرا (1958 - 1962). أصبح أستاذا للدلالة العامة بالمدرسة التطبيقية للدراسات العليا بباريس ابتداء من 1965، كان يُشرف بها على الفرع السيميو-لساني لمختبر الأنثروبولوجيا الاجتماعية ابتداء من سنة 1968.

بعد تقاعُده من الجامعة سنة 1990، كان يُقدِّمُ، مع ذلك، مُحاضرة شهرية بباريس يجتمعُ فيها الباحثون القادمون من العالم كله. التقيناه في ربيع 1991، سنة قبل رحيله، في مقهى من مقاهي شارع السان جرمان من أجل أن نتحدثَ بصيغة غير شكلية عن حياته، عن مسيرته.

على الرغم من يوم عمل شاق، كانت النظرة الزرقاء تلمعُ بذكاء وراء النظاراتَ السَّميكة.

"إني مدين بالتعرف على فرنسا لأدولف هتلر. حين سَنّ الحَظر على المنتوجات الفلاحية اللتوانية، ردَّت حُكومتُنا بالمثل وذلك بأن استبدلت نظام التعليم الألماني بالنظام الثانوي الفرنسي. فجأة، حدثَ نقص في الأساتذة وحصل في هذا الوقت أكثر من ثلاثمائة شاب لتواني على منحة.

كنتُ محظوظا بأن أنتميَ إلى هذه المجموعة، رغم أني كنت قد بدأتُ دراساتٍ في مجال القانون. هكذا وصلتُ إلى "بلاد العجائب" سنة 1936، سنة الجبهة الشعبية: على الفور اكتشفتُ الاشتغال الجيد للديموقراطية الفرنسية.

كنت أبلغُ من العمر تسع عشرة سنة، وكنتُ أحلمُ بالأدب، الشاعر كوستاس ألكسندر فيسبيس الذي كان في سن الثالثة والثلاثين لقَّنني الدرس: "اسمع يا ابني، الأدب، لا نتعلَّمُه، نُحبه أو لا نُحبه. اختر شيئا عَمَليا!" هذه هي الطريقة التي أصبحتُ بها لِسانيا.



- ولكن سبقَ لكُم، على الرغم من ذلك، أن دَرَّستم الأدب، بالإسكندرية مثلا.

- لقد درَّستُ كُل شيء. لقد صرتُ المُفضَّل عند المسؤولة الأولى عن داخلية "أم الإله". بعد ذهابِه، ترك لي رولان بارت هذا المنصِب من أجل التَّغلب على ضائقة نهايات الشهر، إضافة إلى العَمل بالكلية. بدأتُ بأقسام الثانوي، وانتهيتُ بإلقاء دروس في الفلسفة، رغم أنه لم يَسبق لي أن قمتُ بذلك تماما. كان ذلك مُسليا جدا.

- كيف بدأ اهتمامكم بالميتولوجيا وبالفولكلور؟

- لقد وقعتُ في حُب هذه العلوم منذ الوهلة الأولى وأنا أقرأ ليفي ستروس، وخاصة مقدمتَه لكتاب مارسيل موس[8]. لقد أدركتُ أنه يُقدم لنا وسائل جديدة من أجل الفهم. لا تنسوا أن الأمر جاء في المرحلة التي كانت فيها السوسيولوجيا تَهتم بالمجتمعات البدائية؛ كان التقليدُ الشَّفوي يُعتبر عنصرا حَيا ونقلا لشيء ما في غاية الصلابة. من خلال كُل هذا، استعدتُ شيئا من المَشهد الخاص بطفولتي ... ابتداء من سن العاشرة، خطَرت بِبال والدي فكرة جيدة وهي أن يبعثَ بي إلى البادية أثناء شُهور الصيف الثلاثة، من أجل المُشاركة في أشغال الحُقول. هناك فهمتُ ما مَعنى الحياة... لا أقول "بدائية"، ولكن "بشكل مباشر" أقول إيكولوجية، إذا أردنا أن نُعبر بهذه الصيغة. إني أنتمي إلى الجيل الثالث من الإنتلجنسيا، والديَّ كانا مثقفين، ذلك أن الأواصر مع الأرض آلت إلى الانفراط. بفَضل هذه الإجازات بالبادية، استطعتُ أن أمتحَ من المصادر الحَية للفولكلور، للأدب.

- وبالنسبة للأنتروبولوجيا ؟

- هنا، أيضا، كان ذلك نتيجة لِمجموعة من القِراءات. من الهنود لليفي ستروس، انتقلت إلى مالينوسكي[9]، ثم إلى القس لينهاردت[10] الذي كتب أشياء مثيرة حول بولينزيا: وقعت في حب الميتولوجيا. لا أعرف ما إذا كنا نرِثها أو نكتسِبها، ولكن أصبحتُ مسكونا بمعنى المُقدس. إنها طريقة في النظر للعالم وهو يتطورُ. نشعرُ وكأننا مُحاطون بالرُّموز.

- لقد رجعتُم إلى لتوانيا ودرستم بجامعة فلنييس خلال مرحلة لا يتم فيها التردد كثيرا على البلاد. كيف عشتم هذه التجربة؟

- لقد قدمتُ مجموعة من المحاضرات وأشرفت على مجموعة من الحلقات سنة 1971، وأيضا سنة 1979. في المرة الأولى كانت الأجواء مازالت ستالينية بقوة: مُذكرة سرية كانت تصِفني بأنني زعيم فاشي. سنة 1979 كان الأمر جد مختلف: حلقاتي الدراسية تحولت إلى مُدرجات مفتوحة، حيث الجميع يطرحُ أسئلة: حوار حقيقي. كان قُبالتي حوالي ثلاثمائة أستاذ ينتمون إلى تخصُّصات مُتعددة. كان فضولهُم كبيرا، يريدون معرفة كل شيء حول التحليل النفسي، الأنماط المختلفة للعلاج، الاتجاهات الأدبية ... ولكن أيضا في مجال البيولوجيا! بالنسبة لي، الأهَم كان هو الروابط التي نسجتُها مع التشكيليين، الكتاب، الشعراء والموسيقيين.

- سنة 1979، نشرتم كتاب: "الآلهة والبشر"11، باللغة اللتوانية. طبقتم مبادئ الدلالة البنيوية على الأساطير والحكايات . كيف كان تَكَوُّنُ هذا المُؤلف؟

- خُطوتي المنهجية كانت مُزدوجة: التحليلُ البنيوي الذي قام به ليفي ستروس للأساطير كان بمثابة مُوجِّه لي. إنهُ هو أيضا الذي أثار انتباهنا إلى مُؤلف روسي مُترجم إلى الإنجليزية- إنه كتاب فلاديمير بروب الذي دَرَس الحكايات العجيبة لبلده[12]-. إذن، كان لدي تحليلُ العُمق بالنسبة للأول والتحليل الطُّولي للثاني. لقد جمعتُ بين الخُطوتين من أجل القيام بنوع من التحليل "السردي". في يوم من

الأيام قلتُ لنفسي: إني لتواني، لماذا استمر في تحليل الحكايات الروسية، في الوقت الذي نمتلكُ فيه كنوزا غير مُستكشفة؟ بالانطلاق من هنا، قمتُ بإجراء بعض التَّحليلات ونشرتها بالفرنسية ضمن مؤلفاتي في مجال السيميائيات. من ثم بدأتُ أقومُ بأبحاث باللغة اللتوانية، حين لا أستطيع الاشتغال بالفرنسية، "الآلهة والبشر" وُلِد هكذا.

- بأي لُغة، قُمتم بتحرير النص؟

- سبعون صفحة الأولى بالفرنسية. بعد ذلك قمتُ بإعادة كتابتها باللتوانية. الازدواجية اللغوية تُعد وضعية عسيرة، خاصة حين نلتصق بنَسْغ اللغة: الأمثال، الألغاز، العبارات المسكوكة - كُلٌّ ما يمثلُ سِحر لُغة ما- التي تُعد في غالب الأحيان غير قابلة للترجمة. الاستدلال الخاص بي هو أن كل ما يتصلُ بالمُجرد، بالنظرية يَظل فرنسيا، في حين أن التمثيل يأتي من اللغة اللتوانية. لقد شعرت بالضياع التام.

- هل يحصلُ لك أن تُفكر، تَستدل باللتوانية؟

- أحتاج إلى نصف ساعة لأنتقلَ إلى اللتوانية، لأستعيد القُدرة على تكلُّمها بشكل سليم ... لأَستدلَّ ؟، لا. لأُحب- ربما... لتكون لي رُدود فِعل عاطِفية.

- هل تعتبرون أن أصلكم أثرَ في الاختيارات التي قُمتم بها طوال مسيرتكم؟

- نعم. إني مدين له بالفهم المباشر – لنقْل – للذِّهنيات الجماعية، للتديّن، للأُسطوري. وخاصة لِطريقة في معرفة أن الجنيات توجَد، وأن هناك أرواحا صغيرة قبيحة تستطيعُ أن تقبضَ علينا من الأرجل، مساء، وأن تدغدغَها. الشعور بعالم عجيب. إنها كُل هذه الأشياء. ولكن أستطيع أيضا أن أقول العكس. أكثر من كوني لِتوانيا، إنها قراءاتي الألمانية التي ساهمت في تَشكيل طريقتي في النظر: إن واقعَ البحث عن فهم الأشياء عبر- وطنيا سمحَ لي بمقاربة أقل فرنسية ، وربما أقل تقليدية.

- لقد جعلتم من الصرامة العلمية إيديولوجيتكم الخاصة بكم. ومع ذلك فإنكم تُؤمنون بدور الحدس. كيف يمكن التوفيق بين الاثنين؟

- رغم أني أعَد ديكارتيا، فإني أعتبر أن الحدس والشك يُعدان عناصر ضرورية في المقاربة. ولكن في الوقت ذاته، سعيت للنظر في ما إذا كانت هناك وسائل لتقليص دور الحَدس، إذا ما كانت هناك نماذج للفكر، إذا ما كانت هناك مخارج صورية تسمحُ بالتقدم في هذا الاتجاه: إذا كان الحدس يتدخلُ بنسبة 80%، هل نستطيع أن نختزلَ دوره إلى 60%؟ ،هل هناك وسيلة للإبداع، للإيجاد، لوصف نماذج للتوقُّع، ولو بمساعدة علم المُستقبل وإجرائيات من نفس النوع.

- كتابكم الأخير اللا-كمال[13]، يميلُ إلى الأثر الأدبي أكثر منه إلى البحث. إنه نقطة التقاء بين كِتابات خمسة مُؤلفين من جنسيات وتقاليد مختلفة -م. تورنيي، أ.كالفينو،ر.م. ريلكي، ج.طانيزاكي و ج .كرتزار – هذا النص تحايثهُ علاقتُكم بالقيم الاستتيقية التي يبدو أنكم تُدللونها وترفضونها في الوقت ذاته. ماذا تمثلُ بالنسبة لكم؟

- إنها ربما حِكمة السِّن. لقد قررتُ أن أخصصَ الحلقات العلمية الأخيرة من حياتي المهنية الجامعية الرسمية لثلاث مقولات عظيمة: الحقيقة، الأخلاق والجمال. وحين أنتهي أكون مشبعا بالاستتيقا ! ربّما هذا ، أيضا ، من التأثير الألماني. اللامعنى الذي يُطارِدنا داخل العالم الذي يُحيط بنا، هذه البلاهة الصَّلبة الفطرية ربما أثارت رَد فعلي: توجَد أشياء جميلة، نمتلكُ بعضا منها داخل المُتخيل. ربما حتى إن تعلقَ الأمر بلقاء ما، هل يُعد ممكنا، ريح خفيفة للامتلاء، ولو لِثانية، حيث يلتَقي الإنسانُ بالعالم داخل انصِهار تام، يُفضي إلى اليقين، يَقين الحياة – أو يَقين الموت: الفرقُ يضيع، تُصبحُ الأشياء أسطورية، شيئا ما مُنمقة. هذا كُل ما يفضلُ لدينا حين لا يصبحُ لنا ما نخسره...

- علاقتك بالكلمات، هل هي عاطفية ؟

- بالتأكيد، نعم! إني أداعبُها تقريبا. لا أريد أن أسقط في الاستعارات التصويرية اللَّمسية.

- في كتاب اللا-كمال، يبدو أنكم تعتبرون أن اللَّمس يمثلُ المعنى الأسمى؟

- يجب فهمُه أيضا مثل رَمز. وبعد ذلك، يمكنُ أن أقضيَ ساعات في قِراءة مُعجم. إني في طور إنهاء، بتعاون مع باحثة، مُعجمي الثالث. يجب أن يَتم ذلك! لقد أنفقتُ في إنجازه أربع سنوات من حياتي.

- أن أكون سيميائيا، هل يتعلقُ الأمر بعِلم، بحَقل علمي، بشكلِ حياة، بإنسانوية؟

- إنه التناغُم الذي نبحثُ عن بلوغه ونحن نحيا كما نفكرُ: الفكر، المهنة، الحياة العاطفية يجب أن تكون مُتناغِمة ومُتوازية ومُتعايشة، إذا أمكن ... وليس بالضرورة أن تكون كذلك. لقد كنتُ دائما مهووسا بالبحث عن المعنى؛ ربما هذا جانب يتصلُ بشمال أوروبا... أو جانب سلافي. ما هو معنى الحياة وكيف يجبُ اكتشافه؟ السيميائيات هي على وجه التحديد هذا الأمر: إنها بحثٌ عن المعنى. هكذا بدأ فِعلي الموسوم بأنه "علمي".

- إنكم لا تُحبون المألوف. هل تعتبرون نفسكم مُبتكِرا خَلاقا؟

- رولان بارت وأنا ، تعَرفنا على بَعضنا البعض منذ بداياتنا. كنت أقولُ له إن له فِكر البراعة، وأنا لي فكر الهَندسة. إنه هو المُبتكِر. أنا، إجمالا، كُنت المُنظِّم. ما يُعد أصيلا في مشروعي العام وما لا يُعد كذلك، التاريخُ هو الذي سيقولُ كلِمته في هذا الأمر، على افتراض أن يستطيعَ قول شيء ما.

- اليوم، ما الذي يُعد بالغ الأهمية بالنسبة لكم؟

- إسهامي في تأويل الدِّيانة اللتوانية القديمة. ديميزيل،[41] ولكن أيضا بنفنيست[51] وباحثون آخرون كِبار في المجال الهند-أوروبي كانوا يقولون لي:" أنت الوحيد الذي يَعرف اللّتوانية، ومن الداخل. يجب أن تقوم ليس فقط بالصواتة ولكن أيضا بالدلالة، بتحليل المعنى الخاص بها." لقد نجحتُ فعلا في اختراق حجاب الوظيفية الثلاثية للسيادة الإلاهية عند اللتوانيين ، بفهمها مثل ثالوث ، نجحتُ في إقامة تواز مع الألوهيات السكنديناڤية ،الجرمانية ،الإرلندية ، الخ . انطلاقا من هذه النتيجة، دخلت لتوانيا " معبد " الديانات الهند-أوروبية. إني فخور بهذا العمل.



تدفق الأدب

خوان غويتيسولو

ترجمة: إبراهيم أولحيان



تدفق الأدب لا يسمح لنفسه بالوقوع في أي شبكة

ندرس تاريخ الأدب الأوروبي عامة، اعتمادا على حلقات مجردة، يحددها المتخصصون في المادة، بواسطة الموصوفات الصوتية المنقولة من جيل إلى جيل: ما قبل النهضة، النهضة، الباروكية، الكلاسيكية الجديدة، الرومانسية، الرمزية، الحداثة، وتفريعاتها الكثيرة. والحال أن هذه الألفاظ هي نتيجة تجريدات، أدت إلى ترك التحليل الملموس للكتاب معزولا. وهذه الصيغة متداولة بشكل كبير عند أساتذة الثانوي ومؤلفي المقررات الدراسية التعميمية، إلا أنها لا تنجح في تسليط الضوء على فرادة الأعمال التي نقدرها اليوم بسبب حداثتها الأبدية. كيف نطابق la cœlestine لفرناندو روخاس أو Guargantua وPantagruel مع خطاطة النهضة. فلائحة الأعمال التي تشكل تفردا، وتندرج خارج هذه المفاهيم - الباذخة، والاختزالية مع ذلك- هي لا متناهية. وفي الواقع، فإنها تتضمن كل المؤلفين الذين يهمونني.

فإذا أخذنا، مثلا حالة الرومانسية، التي كتب عنها آلاف الصفحات، ستواجه صعوبة في ذلك. فرغم وجود عناصر مشتركة - سطحية بالنسبة للأغلبية- بين الرومانسيين الإسبان، والفرنسيين، والإيطاليين، وبين الإنجليز، والألمان، والروس، فكيف يمكن أن نفسر الاختلافات النوعية السحيقة التي تفرقها؟ الرومانسية

الفرنسية، مثلها مثل الإيطالية والإسبانية - وهذه الأخيرة مستوحاة بشكل كبير من الفرنسية- قيمتها متوسطة، وغالبا ذات بعد لفظي، ولا تستطيع أن تُقارن برومانسية البلدان المذكورة. فيحصل أن نبحث عندنا بلا جدوى عن واحد مثل كيتس أو كوليريدج، عن بوشكين أو ليرمونتوف، أو أيضا عن عبقري في مستوى هولدرلين. فترجمة جيدة لهؤلاء الشعراء، ستكون متفوقة على كل الشعر المكتوب في لغتنا (باستثناء القصائد الأخيرة لـــ بيكير Becquer). حين ترجم أنطونيو بيريز راموس إلى الإسبانية الأبيات الشعرية التي يلعن فيها ليرمونتوف وطنه، الذي أرسله إلى القوقاز ليذبح الشيشان، قلت له بدون أي تملق: "لقد كتبت القصيدة التي لم يتمكن أي أحد من شعرائنا من تأليفها".

وإذا أضفنا إلى ذلك الاستعمال الروتيني لمفهوم الجيل، وأعني فكرة جمع المبدعين حسب أعمارهم، ماسحين بذلك فرادة الروائي أو الشاعر في علاقته بمعاصريه، فإننا سنجد أن البلبلة التي حدثت بسبب هذه الخطاطة كبيرة جدا. يكفي أن نعود إلى الوراء لتبيان كم هي هذه المناورة اختزالية؛ هل كان سرفانتيس عضوا مميزا في جيل 1850؟ غوته في جيل 1790؟ تولستوي في جيل 1858؟ نجد أنفسنا من جديد أمام الاستعمال السيء للتركيبات التعبيرية، وللإتيكيت، وللتواريخ التي لا تقول أي شيء عن مضمون العمل الذي نريد تحليله. ليس علينا إلا أن نتصفح بعض المجلات الثقافية أو المقررات الأدبية المشبعة بهذه العبارات (الواقعية، الشكلانية، الجيل، إلخ.) لكي نحصل على الدليل: عوض أن نعتمد، كنقطة انطلاق، المؤلف المزمع دراسته، لكي نبرهن على انتمائه إلى إحدى هذه الموصوفات المجردة، نقوم بإدراجه فيها مباشرة وبدون أي تفسير منهجي. من الممكن أن تتشابه الهياكل العظمية للأشخاص المعتمدة في التحليل، لكن أبدا الجسد الواقعي لأعمالهم.

الشيء الأكيد، هو أن التاريخ الأدبي والفني يقدم حلقات، تكون فيها التيارات والأشكال الجديدة التي تفرض نفسها بقوة مفاجئة، في تناوب مع تيارات أخرى حيث -من خلال مجموعة من الظروف التي من المفترض أن يحللها الباحث- يضعف الزخم الابتكاري، وتختفي الحظوة الشعرية، ويحول، التكرار وصدأ الموضوعات والأشكال، النبع الشعري إلى قفر. وقد عرف الأدب الإسباني مثل هذه المراحل، حيث الإزدهار فالتصحر، الكلام الخصب فالتقعر. إن القوة الشعرية لسان جون دولاكـروث، وكونكورا، وكيفيدو (اخترت عن قصد، هؤلاء المبدعين الثلاثة المختلفين)، اختفت حوالي القرن 17، لكي لا تظهر من جديد سوى في القرن السابق.

يكفي، معاينة تاريخ مختلف حضارات الكوكب، للتحقق من أنه بعد مراحل طويلة لخمود جلي، تنبثق فجأة الإبداعية المغمورة. ذاك ما تمكنا من رؤيته في أمريكا اللاتينية في منتصف القرن العشرين. حتى ذلك الوقت، لم يتجاوز الروائيون والشعراء الأصيلون لهذه القارة (يعتبر البرازيلي ماتشادو دو أسيس، استثناء متفردا) حدود ما سماه ميلان كونديرا عن حق بـــ" السياق الصغير". يعني هؤلاء الكتاب الذين يمثلون على أحسن وجه السمات الخاصة لبلدانهم أو للغتهم، لكنهم لا يقدمون أي جديد لأوراق شجرة الأدب الوارفة ("السياق الكبير"). فقصيدة مارتان فييرو، مثلا تجسد بدون أدنى شك قيمة هوياتية تستحق التقدير، لكنها لا تعني الشيء الكثير خارج بلدها الأصلي. التماثيل التي أقيمت للمؤلف ترسم حدود مجده الشعري. كان لابد من انتظار 60 عاما، لرؤية ظهور، بشكل تزامني، مؤلفين، من خورخي لويس بورخيس إلى أوكتافيو باث، قاموا بفرض عالمية أعمالهم، سواء في بوينيس إيريس، أو في المكسيك، أفي الهافانا، أو في مونتيفيدو. هؤلاء الكتاب، وآخرون طبعا- من الصعب ذكرهم جميعا في هذا المقام- هم بذور ماسمي بـــ"الانفجار" (Boom) في سنوات 1960، الذي كان مركزه في برشلونة وباريس.

يكفي، معاينة تاريخ مختلف حضارات الكوكب، للتحقق من أنه بعد مراحل طويلة لخمود جلي، تنبثق فجأة الإبداعية المغمورة. ذاك ما تمكنا من رؤيته في أمريكا اللاتينية في منتصف القرن العشرين

نخبة من الروائيين مثل كورتثار، غارسيا ماركيز، فوينتيس، فارغاس يوسا، كابريرا أنفنتي، روا باستوس، أونيتي، إلخ، مسحت الحدود السياسية التي رسمتها استقلالية العالم الجديد. هؤلاء لا يكتبون روايات أرجنتينية، أو كولومبية، أو مكسيكية، أو بيروفية، أو كوبية، أو أوروغوية، أو أي بلد من الثمانية عشر بلدا في أمريكا اللاتينية، بل يؤلفون نصوصا مبتكرة، تلك التي كانوا مدينين فيها، بنفس القدر، لقرائهم في أوروبا وفي أمريكا الشمالية، مثلما كانوا مدينين لعمل رولفو، ليتاما ليما، كاربانتي، ليوبولدو مارشال،أو غيمارايس روسا. بفضلهم، استعادت اللغة الإسبانية دورها في الإبداع الأدبي؛ وهو الدور الذي فقدته منذ موت سيرفانتس.

لا توجد شبكة ولا مخطط يفسر بدقة تدفق الأدب ويوضحه.

على الروائيين أن يقرؤوا الشعر

إن النثر والشعر شيئان مختلفان، لكنهما غير متعارضين ولا متناقضين. لا أتحدث هنا عن المسمى "النثر الشعري" الذي اعتنى به، منذ حوالي عشرين سنة، الشعراء القريبون من الحكم الفرنكوي، لكن أعني هذه الشفوية التي حللها Walter J. Ong . ففي بحثه المتألق **الشفوية والكتابة**، يبين هذا الأخير بأنه علاوة على التعبير الأولي للثقافة الشفوية، التي تتضمن الحركات، وتغير المقامات الصوتية، وتعبيرات الوجه، وعناصر سيميائية أخرى، توجد عناصر أخرى، تلك المتعلقة بالكاتب المتوحد في إصغائه للكلمات التي أودعها في الورق، والتي -رغم أنها تكون غالبا غير ملحوظة عند القارئ "العادي"- ، تنكشف للقارئ المتنبه، الذي سيقرؤها بالإنصات إلى الإيقاع، أو ربما يقرؤها بصوت مرتفع. في حين أن الأغلبية الشاسعة من الروايات والمحكيات التي تنشر هذه الأيام، لا تتحمل هذه الشفوية، التي من شأنها أن تبرز بوضوح المظهر الوظيفي الخالص لنثر ما، في خدمة الحبكة السردية، وفي كثير من الأحيان، الخرق التعبيري والعنف الفظ الذي يمارس على التركيب بدون أي رحمة (فقط جمالية النتيجة يمكنها أن تبرر "الانتهاك"). ونجد من لا يحقق البعد الجمالي الكامل، سوى عبر قراءة بصوت مرتفع. هذه النصوص هي، في الوقت ذاته، نثر وشعر، مثل **القرد النحوي** الرائع لــ أوكتافيو باث.

على كتابنا أن يقرأوا أكثر الشعر؛ ليس الذي يدعى شعرا دون أن يكونه، بل الشعر الحقيقي. هكذا سيتجنبون هذه النثرية المعطوبة، والممتلئة بالجمل الجاهزة، التي نجد أمثلتها الكثيرة في عالم وسائل الإعلام

إذا كان اختراع المطبعة قد أسهم في نسيان، بأوروبا أولا ثم بالعالم بأسره، الشفوية الأولية والحركية التي ترافقها، فهذه الأخيرة ستبقى حاضرة، مثل الوريد المدفون، عند أقلية من الكتاب، حيث تحتوي لائحتهم، المدهشة في القرن العشرين، على بعض الأسماء الكبرى في الرواية المعاصرة. لاشيء يمكنه أن يجعلنا نقدر حق تقدير فرادة **يوليس** لــــ جويس، أو**السفر في أقاصي الليل** لــــ سلين، أوl A ffreux pastis de la rue des Merles لـــ كارلو إميليو كادا، أو **ثلاثة نمور حزينة** لــــ كابريرا أنفنتي، سوى قراءة شفوية. الإنصات إلى تسجيل بصوت ليتاما ليما، يعتبر تجربة مثيرة، تمحي الحدود بين الأجناس. هل هو شعر أم نثر؟ حتى أن القارئ- المستمع لا يطرح السؤال: تطوقه النثرية الموسيقية وتأسره.

الشذرات الثلاث للـــ **فضاء** لـــ خوان رامون خيمنيز، المكتوبة أثناء مرحلة نضجه، الأكثر إبداعية، الممثلة في **Animal de fond** يمكن قراءتها مثل مونولوج داخلي، وفي الوقت نفسه، مثل إحدى قصائد أعماله الأكثر سلاسة وتكثيفا. وقد أدرجه كُتاب الأنطولوجيا Les Iles Etranges عن حق في اختياراتهم. وينطبق الشيء نفسه على القصيدة الطويلة، لـــ ووردزوورت، **إقامة في لندن**، التي يقطع فيها القارئ- المؤلف، طوال تجوالاته، العالم المتنوع والممتلئ حياة، للأحياء الشعبية، في العاصمة الإنجليزية لذلك العصر. وهي التجربة التي سبقت **قراءة فضاء جامع الفناء**[1]. إن قراءة هذه النصوص بصوت مرتفع، هي أحسن طريقة لاستعادة أبعادها الشفوية؛ هذه الشفوية الضمنية التي تبنين الحكي.

على كتابنا أن يقرأوا أكثر الشعر؛ ليس الذي يدعى شعرا دون أن يكونه، بل الشعر الحقيقي. هكذا سيتجنبون هذه النثرية المعطوبة، والممتلئة بالجمل الجاهزة، التي نجد أمثلتها الكثيرة في عالم وسائل الإعلام من خلال الكتب الأكثر مبيعا(Best-sellers) (حيث مايهم هو الحبكة: الحبكة البوليسية، الرواية التاريخية، ومواد أخرى رخيصة، بها "يستدرجون القارئ"، حسب الخبراء في التسويق، دون أن يدققوا من أية جهة). إنه لأمر محزن، في الحقيقة، أن نرى قلة الاهتمام الذي يولى لمن يراهنون على النص الأدبي(ليس لهم الحق في أي ظهور إعلامي، ويجدون بصعوبة ناشرا في أوقات الأزمة هذه، ويمرون بشكل خفي أمام أعين القارئ المتوسط)، في حين نلاحظ التشجيع الذي يحضى به أولئك الذين يبيعون كيلومترات من الورق المطبوع، يهلل له المسؤولون عن تأخرنا في التعليم والثقافة (مستوانا هو الأكثر انخفاضا في أوروبا، وفي انحدار مستمر مقارنة مع ما كان عليه الأمر قبل عشرين سنة أو ثلاثين). على ممثلي المؤسسة الثقافية الانكباب على المسألة، عوض تهميش كل جهد إبداعي وتركه يواجه ذاته.

موت الرواية؟

لقد أدى الجدل القائم في الآونـة الأخـيرة، حـول أثر التكنولوجية الجديدة، وإمكانية اختفاء الكتاب الورقي، من خلال بعض المنتديات، إلى التفكير في اختفاء الرواية. ادعى البعض أن تاريخها، كما نعرفه اليوم، سيعرف نهايته، في عصر غوتنبرغ. لكن هذه التوقعات الحزينة، ليس لها أي أساس. وكما حدث هذا طوال القرن الماضي، فإن الرواية قد خضعت لألف تحول، وستبقى وستنبثق، ربما بنشاط زائد.

هناك، بالكاد أقل من قرن، حيث توقع الكثيرون بأن السينما سوف تؤدي إلى نهاية الرواية. ما الجدوى من تضييع الوقت في وصف دقيق للأشياء وللشخصيات خلال عشرات الصفحات، إذا كانت صورة واحدة قادرة على أن تلتقط كل شيء في لحظة؟ تبدو هذه الحجة بلا جدوى وتنطبق، في الواقع، على شكل معين من أشكال السرد. إلا أن السينما لم تلغ الرواية؛ عدلت فقط من المجرى، أو بالأحرى، من ممكناته، أكثر شساعة من دوارة الرياح (Rose des vents). بالطبع، قلة ابتكار كثير من الروائيين، وعادات القراءة عند القارئ الكسول سمحت، ليس فقط بالاحتفاظ بالأشكال السردية البالية، بل بنجاحها التجاري: ولائحة أعلى المبيعات في كل البلدان تشهد على ذلك. ومع ذلك، فبعض الكتاب تحدوا وقبلوا بمخاطرة ولوج أرض مجهولة. هناك ألف طريقة لفعل ذلك، وقد قاموا بهذا الاستكشاف. وستكون اللائحة طويلة جدا لتبيان ذلك، إلا أنني سأقتصر على رسم بعضها.

في حين أن "مخترعا نادرا" مثل رافاييل سانشي فيرلوسيو يقوم بتحويل **Les eaux du Jarama** إلى جهاز تسجيل (المانييتوفون)، الذي يعمل، في المقام الثاني، ككاميرا، في النطاق الذي يسمح به النص لمتابعة تحركات الشخصيات عبر محادثتهما (ناقدا بذلك نقدا قاتلا الجمالية ذات الموضوعية المزعومة لرواية كاميلو خوسي سيلا **La Ruche**، حيث كانت ذاتية المؤلف خانقة). أما الرواية الجديدة، عند ميشيل بوتور، ناتالي ساروت وخصوصا، ألان روب غرييه، فأبدعت شكلا تعبيريا غير مسبوق في منافسة مباشرة مع الكاميرا، حيث يحققون عمقا في المجال كبيرا للغاية (كلود سيمون و مارغاريت دوراس، المحسوبان على هذه المجموعة، تابع كل واحد منهما على حدة طريقا متميزا). بالنسبة لكبار روائيي القرن العشرين، تعمل السينما كمحول: لقد غادروا المنطقة التي استثمرها هؤلاء، ومركزوا إبداعيتهم على اللغة- مكثفة، متقطعة، شذرية شعرية. فمن التداعي الحر الجويسي إلى الجملة الأخاذة

هناك، بالكاد أقل من قرن، حيث توقع الكثيرون بأن السينما سوف تؤدي إلى نهاية الرواية. ما الجدوى من تضييع الوقت في وصف دقيق للأشياء وللشخصيات خلال عشرات الصفحات، إذا كانت صورة واحدة قادرة على أن تلتقط كل شيء في لحظة؟ تبدو هذه الحجة بلا جدوى وتنطبق، في الواقع، على شكل معين من أشكال السرد

والموحية لــــ بروست، ومن الإيقاع اللاهت لــــ سلين إلى البنية غير المسبوقة لــــ بيبلي. في بعض الحالات يمتزج الشعر والرواية والسينما لصياغة واقع جمالي عال. وقد وصل بعضهم بنجاح، إلى هدم السرد، باختزاله إلى الحد الذي لم يعد موجودا سوى في اللغة، كما في **Finnegans Wake** أو في النص غير المكتمل لــ Arno Scmidt. إن اعتبارات ميلان كونديرا حول الخصائص النوعية للعمل الفني- في مجال الفن، في اختلافه عن المجال العلمي، الإكتشاف الجديد لا يبطل المعارف السابقة، بل يوسع فقط المجال التجريبي إلى مناطق غير مكتشفة وغير معروفة- يتم تأكيدها باللائحة الطويلة للكتاب الذين يثبتون عدم جدوى هذه الدعوة التي تقول بموت الرواية.

في الأعوام الخمسة عشرالأخيرة، لم يكن التقدم المستمر للتقنيات المتطورة، مهيئا لهذا الموت؛ بل بالعكس، فقد شجع الرواية لتتبنى أشكالا جديدة، حيث يلعب الأنترنيت، والهاتف المحمول، ومواقع التواصل الاجتماعي، دورا أساسيا. فـقيمة الكتابة الروائية اليوم تتوقف، في نهاية المطاف، على العمق الفني ومعناه عند هؤلاء المبدعين. سيوجد، دائما كالمعتاد، مبتكرون ذوو أصالة غير قابلة للاختزال، وآخرون سيقتصرون على اتباع التيار دون الإتيان بعناصر جديدة، كما وقع بعد غزو السينما، قبل مائة سنة. يبدو لي أن كتاب النعي القدريين هم خارج هذا القصد، ويمكننا الرد عليهم بأن الرواية، بالنسبة لشخص ميت، هي في حالة جيدة ! لكن هذا يعني الصمود أمام ثقافة تمضية الوقت، وتكاثر التنميط الاجتماعي، من خلال الوعي بالإبحار ضد التيار، كما هو الحال في الماضي، وكما هو اليوم، وكما سيكون غدا.

قيمة الكتابة الروائية اليوم تتوقف، في نهاية المطاف، على العمق الفني ومعناه عند هؤلاء المبدعين. سيوجد، دائما كالمعتاد، مبتكرون ذوو أصالة غير قابلة للاختزال، وآخرون سيقتصرون على اتباع التيار دون الإتيان بعناصر جديدة

المصدر:

- Juan Goytisolo : **Beautè n’a pas de loi, Fayard, 2016,pp 7-16.**

هامش

1 - **قراءة فضاء جامع الفناء**، فصل من رواية خوان غويتيسولو: **مقبرة** (1980)، ترجمه كاظم جهاد ضمن كتاب: **على وتيرة النوارس** (منتخبات سردية) دار توبقال للنشر، الدارالبيضاء، 1990(المترجم).

الأدب و الإيكولوجيا



تجربة في النقد الإيكولوجي

وليم روكرت

ترجمة: لحسن أحمامة

في هذه الدراسة، يرى الناقد وليم روكرت أن الشعر يمنح طاقة للقارئ من خلال قوة إبداعيتها وخيالها. وبعد ذلك يتقاسم القارئ هذه الطاقة ويوزعها من جديد، مشاركا في شبكة الكينونات الحية في البيئة. نشرت هذه الدراسة في مجلة " الأدب والإيكولوجيا" المجلد 9 عدد 1، 1978.

ـ " مهمة أولئك الذين يوجهون الأنشطة التي ستشكل عالم الغد هي التفكير بعيدا عن رفاهية الحاضر والتوفير من أجل الغد." ـ

ريموند داسمان، **كوكب في خطر.**

ـ " أي شيء حي يأمل العيش على الأرض يلزم أن يتلاءم مع المجال البيئي أو يندحر."

باري كامنر، **الدائرة المغلقة**

ـ "... وظيفة الشعر... تغذية روح الإنسان من خلال منحه كونا لرضاعته. علينا أن نخفض مستوى الهيمنة على الطبيعة ورفع مستوى المشاركة فيها لتحقيق الصالح. وعندما يصبح الإنسان فخورا بألا يكون فقط موقعا حيث يتم إنتاج الأفكار والأحاسيس، وإنما أيضا ملتقى طرق حيث تتقسم وتمتزج، سيكون مستعدا للنجاة. من ثمة يكمن الأمل في شعر عبره يغزو العالم روحَ الإنسان بحيث يصبح تقريبا أخرس، وبعد ذلك يعيد ابتكار لغة."

فرانسيس بونج، **صوت الأشياء**

تحويل مكان تحفيزنا

أين كنا في النقد الأدبي في زمني هذا؟ حسنا، فمثل كونت ميبيبوبولوس في **الشمس تشرق من جديد**، يبدو أننا كنا في كل مكان، وشاهدنا، وقمنا بكل شيء. ثمة هنا بعض المواقف والمعارك التي شارك جلنا فيها وتغلغل فيها: الشكلانية، والشكلانية الجديدة، والسياقية؛ والنقد البيوغرافي، والتاريخي، والنصي؛ والنقد الأسطوري، النقد النموذجي الأصلي، والنقد السيكولوجي؛ والبنيوية، والظاهراتية؛ والنقد الفضائي، والأنطولوجي، و- حسنا، إلى الخ، إلى الخ. لقد تغلغلنا فرديا وجماعيا في العديد من العقول الأصلية العظيمة، بحيث يتساءل المرء عما قد تبقى للنقد التجريبي لاختباره الآن- سنة 1976.

سأقوم بمحاولة اكتشاف شيء حول إيكولوجيا الأدب، أو محاولة تطوير شعرية إيكولوجية من خلال تطبيق مفاهيم إيكولوجية على القراءة، والتدريس، والكتابة عن الأدب

فضلا عن ذلك، ثمة العديد من العقول الحاذقة والنشيطة المتطورة بنجاح حتى من مجرد اقتراح موقف جديد، بحيث يتم استنفاذ تبديلات النظرية الجديدة أو المنهجية الأشد تعقيدا بشكل سريع هذه الأيام. إذا لم تلجوا البداية الحقيقية لأي نظرية جديدة، فالأمر منته قبل أن يكون بمستطاعكم حتى التفكير في التغلغل فيها، وتطبيقها، والكتابة فيها، وإرسالها للنشر. ذلك أن الخزان غير المتصوَّر للنظريات والمناهج الموجودة، المقترنة بالشيخوخة السريعة (تقريبا ما قبل الشيخوخة، كما يبدو) للنظريات النقدية والمناهج الجديدتين، قد اتجهت نحو بيئة نقدية غريبة إلى حد ما. بالنسبة لمن هم سعداء بها، ثمة تعددية متوفرة، حاذقة بشكل خيالي، وغير محدودة ظاهريا: هناك شيء لكل واحد وتقريبا أي شيء بالوسع القيام به. لكن بالنسبة لأولئك المحتاجين والعاقدين العزم على الذهاب إلى حيث لم يذهب الآخرون بعد، هناك بعض المشاكل مهما يكن بعد الإقليم: يعمل الدافع نحو الجديد مثل إقامة إجبارية لإنتاج نظريات متأنقة دائما، وأكثر باروكية، واسكولائية، بل أحيانا هستيرية إلى حد ما- أو/ واختبارية، كما تؤكد زوجتي.

لا أقصد الاستهزاء من هذا الدافع؛ في الواقع، دافعت عنه مؤخرا وبنشاط إلى حد ما[1] . والحق أنني أذكر نفسي بالكيفية التي بوسع الأشياء أن تستمر في محاولات من هذا القبيل، كي أستطيع، إن أمكن، تفادي النزعة الغريبة والاستغلال الكامن في الدافع التجريبي. إن للتعددية، كموقف ضروري وقيم، والتي ليست حقا موقفا بالكل، بعض المحدوديات الجلية لكون المرء يحاول دائما مواكبة ما هو جديد. لكن يلزمه مع ذلك أن يشتغل دائما بما تم الاشتغال عليه من قبل ومعروف من قبل. وإذا ما الذي يتعين فعله إذا ما أراد الواحد فعل شيء هام يستحق القيام به؛ وإذا كان يعاني من وخز الضمير التاريخي والوعي، ويرغب في أن يكون "أصيلا،" لإضافة شيء جديد، لكن يرغب في تفادي الإجهاد والحالة المصاحبين لهذا الدافع، وفوق كل شيء، يريد تفادي أعراض ديترويت، التي يلتبس فيها الجديد مع الأفضل والقيم على نحو ملازم. ومهما يكن أي شيء حول النقد التجريبي، فإن الإبداع الذي لا معنى له لنماذج جديدة فقط لإزاحة نماذج عتيقة أو الإحلال محلها، أو طرد منافس في السوق الفكري ينبغي ألا يكون هو النتيجة. إن التباس حياة الذهن مع الاقتصاد غير السوي لصناعة السيارة الأميركية سوف يكون أسوأ شيء قد نقوم به.

بقدر ما فكرت في هذا المشكل، بدا لي أنه بالنسبة لنا نحن الذين مازلنا نرغب في التحرك إلى الأمام خارج التعددية النقدية، يلزم أن يكون هناك تحول في مكان تحفيزنا من الجدة ، أو الأناقة التنظيرية، أو حتى الانسجام، إلى مبدأ الصلة. إنني أدرك وجود بعض المجازفات الجلية المتأصلة في أي محاولة لتوليد موقف نقدي من مفهوم الصلة، لكن هذا ما تكون من أجله التجارب. على أن المجازفة الكارثية الأشد جلاء إنما هي ذات صلة عقائدية متصلبة- أعراض التوجه القديم. وقد حاولت تفادي ذلك. على وجه التخصيص، سأقوم بتجربة مع تطبيق الإيكولوجيا والمفاهيم الأيكولوجية لدراسة الأدب، لأن للإيكولوجيا

(بوصفها علما، وحقلا معرفيا، وباعتبارها أساسا بالنسبة لرؤية إنسانية) الصلة الأكبر براهن ومستقبل العالم الذي نعيش جميعنا فيه من أي شيء درسته في السنوات الأخيرة. بتجريبي القليل مع عنوان هذه الورقة، يمكنني القول إنني سأقوم بمحاولة اكتشاف شيء حول إيكولوجيا الأدب، أو محاولة تطوير شعرية إيكولوجية من خلال تطبيق مفاهيم إيكولوجية على القراءة، والتدريس، والكتابة عن الأدب. باقتباس عبارة رائعة من كينيث بورك، أحد أكبر النقاد التجريبيين، سأجرب الممكنات المفاهيمية والعملية لمنظور جلي من خلال التعارض. ثم بالتقدم. ربما بوسع هذين الخصمين القديمين، العلم والشعر، أن يقتنعا بقبول الهزيمة معا ويكونا توليديين رغم كل ذلك.

الأدب والمجال الحيوي

قد يُفهم ما يتلى كمساهمة في الإيكولوجيا الإنسانية، خصوصا، الإيكولوجيا الأدبية، رغم أنني أستعمل (وأحول) عددا هاما من مفاهيم الإيكولوجية البيولوجية الخالصة. المشكل الآن، كما يتفق جل الإيكولوجيين، إيجاد طرائق لحماية الجماعة البشرية من تدمير الجماعة الطبيعية، وهذا ما يحب الإيكولوجيون تسميته بتدمير الذات أو الدافع الانتحاري الملازم لموقفنا السائد والمفارق تجاه الطبيعة. والمشكل المفاهيمي والعملي هو إيجاد أرضية يسع الجماعتان- البشرية والطبيعية- أن تتعايشا عليها، وتتعاونا، وتزدهرا في المجال الحيوي. فقد سعى جميع الإيكولوجيين الأكثر جدية وتفكيرا (من أمثال ألدو ليوبولد، وإيان ماكهارغ، وباري كامنر، وغاريت هاردن) إلى تطوير رؤى إيكولوجية يمكن أن تترجم إلى برامج عمل اجتماعية، واقتصادية، وسياسية، وفردية. وقد تمت تسمية الإيكولوجيا بدقة كعلم تقويضي لكون جميع هذه الرؤى الإيكولوجية رؤى راديكالية تحاول تقويض الاقتصاد المتنامي باستمرار

المشكل المفاهيمي والعملي هو إيجاد أرضية يسع الجماعتان- البشرية والطبيعية- أن تتعايشا عليها، وتتعاونا، وتزدهرا في المجال الحيوي

والذي يهيمن على كل الدول الصناعية الناشئة والأكثر تطورا. فاقتصاد دولة ثابت أو مستدام، بمفهوم جديد تماما للنمو، لهو مركزي في كل الرؤى الإيكولوجية. كل ذلك قد يبدو إلى حد ما بعيدا عن الإبداع، والقراءة، والتدريس، والكتابة عن الأدب؛ على أن الأمر في الواقع ليس الأمر. استحضر هنا (سيتم توضيح ذلك بالتفصيل لاحقا) القانون الأول للإيكولوجيا: " كل شيء مرتبط بكل شيء آخر" .هذا تعبير كامنر، لكن القانون مألوف لدى جميع الإيكولوجيين وجميع الرؤى الإيكولوجية. هذه الحاجة لرؤية حتى الجزء الأصغر والأبعد في علاقته بالكل الأكثر اتساعا هي الفعل الفكري المركزي المتطلب من الإيكولوجيا وذو رؤية إيكولوجية. فهي ليست إثارة ، أو نشوة أو تحذيرا؛ إنها توسع ذهني. وبقدر ما تبدو هذه الورقة عبثية، فإنها حول الأدب والمجال الحيوي. ولن يكون هذا أكثر عبثية، بطبيعة الحال، من فكرة أن الإنسان ليس له الحق في أن يفعل بالطبيعة ما يشاء. إن فكرة أن الطبيعة ينبغي أيضا الحفاظ عليها من قبل قوانين البشر، وأن الأشجار (الدلافين وأسماك الحوت، والصقور وطيور الكراكي الصائحة) ينبغي أن يكون لها محامون ينبهون لها ويدافعون عن حقوقها، هذه الفكرة واحدة من الأجزاء المميزة والأكثر روعة في الرؤية الإيكولوجية.

إن فكرة أن الطبيعة ينبغي أيضا الحفاظ عليها من قبل قوانين البشر، وأن الأشجار (الدلافين وأسماك الحوت، والصقور وطيور الكراكي الصائحة) ينبغي أن يكون لها محامون ينبهون لها ويدافعون عن حقوقها، هذه الفكرة واحدة من الأجزاء المميزة والأكثر روعة في الرؤية الإيكولوجية

طرق الطاقة التي تعزز الحياة

سأبدأ ببعض المفاهيم الإيكولوجية المأخوذة من تشكيلة كبيرة من مصادر مرتبة تقريبا عشوائيا وتم إلى حد ما التعليق عليها شعريا.

إن قصيدة ما طاقة مخزنّة، واضطراب شكلي، وشيء حي، ودوامة متدفقة.

إن القصائد جزء من طرائق الطاقة التي تعزز الحياة.

إن القصائد معادل لفظي مساو للوقود الأحفوري (يختزن الطاقة) لكنها مصدر متجدد للطاقة، آتية، مثلما تقوم به، من ذينك الرحمين التوأمين التوليديين دائما، اللغة والخيال. تبدو بعض القصائد- لنقل **الملك لير**، و**موبديك**، و**أغنية لنفسي**- في ذاتها، أنها مصادر طاقة مخزنة حية دائما، وغير مستنفذة، لا تُشتق صلتها فقط من معناها، وإنما من قدرتها على البقاء نشطة في أي لغة وعلى الاستمرار مع عمل تحويل الطاقة، ومواصلة الاشتغال كطريق طاقية تعزز الحياة والجماعة البشرية. وبعكس الوقود الأحفوري، لا يمكن استنفاذها. إذ بقدر ما يفكر الواحد في ذلك، يدرك بأنه يلاقي هنا لغزا كبيرا؛ ثمة هنا فارق جذري بين الطرق التي يعزز فيها العالم البشري والعالم الطبيعي الحياة والجماعات.

يحرر التعليم، والقراءة، والخطاب النقدي الطاقة والقوة المخزنتين في الشعر ليتمكن من التدفق عبر الجماعة البشرية؛ كل طاقة في الطبيعة تأتي، في نهاية المطاف، من الشمس، وتعتمد الحياة في المجال الحيوي على التدفق المتواصل لضوء الشمس. في الطبيعة، تستخدم هذه "الطاقة الشمسية مرة من قبل كائن عضوي أو السكان؛ بعضها مخزن فيما يتحول الباقي إلى حرارة، وعاجلا يضيع" من نظام إيكولوجي معطى. إن " تدفق الطاقة وحيد الاتجاه" ظاهرة كونية في الطبيعة، حيث أن الطاقة بحسب قوانين التيرموديناميك، لا تخلق أبدا أو تتدمر: فقط تتحول أو تتدهور، أو تتبدد، متدفقة دائما من شكل مُركز إلى شكل (إنتروبي) متبدد. فإحدى الصياغات الأساسية للإيكولوجيا هي أن هناك تدفقا وحيد الاتجاه للطاقة عبر نظام لكن هذه المواد تتنقل أو يتم تدويرها ويمكن استخدامها تكرارا. والآن، بدون تبسيط هذه الأمور المعقدة بشكل مهول، قد يبدو أنه حالما يتحول المرء من الجماعة البيولوجية بشكل خالص إلى الجماعة البشرية، حيث اللغة وأنظمة الرموز حاضرة، لن تكون الأشياء هي عينها إلى حد بعيد في ما يتعلق بالطاقة. إن الأمر من التعقيد بحيث يتردد الواحد في اتخاذ قرار، لكن يلزمه أن يبدأ، وحتى افتراضا، في مكان آخر، ويحاول تفادي التضحية أو المحايدة بتفكير تناظري بسيط. في الأدب، تأتي كل الطاقة من الخيال الإبداعي، وليس من اللغة، بحسبان أن هذه الأخيرة ليست سوى واحدة (من بين العديد) من الناقلات لتخزين الطاقة الإبداعية. إن لوحة تشكيلية وسيمفونية إنما هما أيضا طاقة مخزنة. والواضح أن هذه الطاقة المخزنة لا تستعمل مرة فقط، وتتحول، وتضيع من الجماعة البشرية. قد يكون صحيحا أن حياة الجماعة البشرية تعتمد على التدفق المتواصل للطاقة الإبداعية (جميع أشكالها) من الخيال الإبداعي والذكاء، وأن هذا التدفق قد يعتبر شمسا تعتمد عليها الحياة في الجماعة البشرية؛ لكن ليس صحيحا أن الطاقة المخزنة في قصيدة شعرية ما- **أغنية لنفسي**- تستخدم مرة، وتتحول، وبعد ذلك تضيع من النظام

إن قصيدة ما طاقة مخزنّة، واضطراب شكلي، وشيء حي، ودوامة متدفقة

إن القصائد جزء من طرائق الطاقة التي تعزز الحياة

إن القصائد معادل لفظي مساو للوقود الأحفوري (يختزن الطاقة) لكنها مصدر متجدد للطاقة

إن القانون الأول للإيكولوجيا- بأن كل شيء مرتبط بكل شيء آخر- يطبق على القصائد كما على الطبيعة. ولقد كان مفهوم الحقل التفاعلي عمليا في الطبيعة، والإيكولوجيا، والشعر قبل أن يظهر في النقد بمدة طويلة

الإيكولوجي. فهي تستعمل مرارا وتكرارا كمصدر متجدد من قبل نفس الفرد. وبعكس الطبيعة التي تمتلك مصدر طاقة واحدا ونهائيا، قد يبدو أن للجماعة البشرية عدة شموس، ومصادر متجددة ومختلفة، لطرد شمس من الشمس نفسها. فالأدب بشكل عام والأعمال الفردية بشكل خاص واحد من بين العديد من الشموس البشرية. وعلينا اكتشاف طرائق استعمال هذا المصدر-الطاقة المتجدد للحفاظ على ذلك المصدر-الطاقة النهائي الآخر(الذي تعتمد عليه كل الحياة في المجال الحيوي الطبيعي، بما فيه حياة البشر) متدفقا في المجال الحيوي. علينا القيام ببعض الروابط بين الأدب والشمس، وبين تدريس الأدب وعافية المجال الحيوي.

تدفق الطاقة من مراكز لغة الشاعر والخيال الإبداعي إلى داخل القصيدة ومن ثم، من القصيدة (التي تتحول وتختزن هذه الطاقة) إلى داخل القارئ. الواضح أن القراءة تحويل طاقة بما أن الطاقة المخزنة في القصيدة تتحرر وتتدفق عائدة إلى مراكز اللغة والخيالات الإبداعية للقراء. فأصناف الجوع المتنوعة، بما فيها جوع الكلمة، مكتفية بهذا التدفق الطاقي بمعية هذه الطريق الطاقية الخاصة. إن مفهوم القصيدة بوصفها طاقة مخزنة (باعتبارها نشطة، وحية، وتوليدية، بدل اعتبارها جامدة، كجثة يقوم المرء بتشريحها، أو كموضوع فني يستولي عليها المرء، أو كخصم- مجموعة من المعاني- يجب على المرء هزمه) يحرر الواحد من تشكيلة من الاستبدادات النقدية، ربما، على نحو أكثر لفتا للنظر، استبدادات الهرمنوطيقا الخالصة، تحويل هذه الطاقة الإبداعية المخزنة إلى مجموعة من المعاني المنسجمة. إن ما تقوله القصيدة يكون دائما على نحو محتمل أقل أهمية مما تقوم به وكيفية القيام به- بالمعنى العميق- إنها تنسجم. بالفهم بشكل صحيح، بوسع القصائد أن تدرس كنماذج بالنسبة للتدفق الطاقي، وبناء الجماعة، والأنظمة الإيكولوجية. إن القانون الأول للإيكولوجيا- بأن كل شيء مرتبط بكل شيء آخر- يطبق على القصائد كما على الطبيعة. ولقد كان مفهوم الحقل التفاعلي عمليا في الطبيعة، والإيكولوجيا، والشعر قبل أن يظهر في النقد بمدة طويلة.

إن القراءة، والتدريس، والخطاب النقدي قوانين القصيدة تحرر الطاقة المخزنة كي يسع القصيدة أن تتدفق إلى داخل القارئ- أحيانا بحدة بحيث يكون المرء واعيا بالتدفق الداخلي الفعلي؛ أو إذا كانت في حجرة الدرس، يصبح الواحد على وعي بالمدى الذي يكون فيه هذا المصدر الواحد للطاقة المخزنة متدفقا هنا وهناك عبر جماعة، وبكيفية اشتغال" التغذية الراجعة" السلبية أو الإيجابية. كان كلينيث بورغ محقا- كما العادة- في البرهنة بكون المسرح ينبغي له أن يكون نموذجا أو باراديغمنا للأدب لأن المسرح، الممثل على الخشبة، قبل جمهور مباشر، يحرر طاقته داخل الجماعة البشرية المجتمعة في قاعة المسرح ويرفع جميع مستويات الطاقة. على أن بورغ لم يرد منا أن نتعامل مع الروايات والأشعار مثل المسرحيات؛ بل أرادنا أن نصير واعين بما تقوم بها بوصفها أفعال لفظية في الجماعة البشرية. فكان واحدا من أول الإيكولوجيين النقديين.

إن المجيء جماعة إلى حجرة الدرس، وإلى ردهة المحاضرة، وإلى منتدى الحلقة الدراسية (في أي مكان، حقا) لمناقشة الأدب أو قراءته أو دراسته، هو تجميع مراكز الطاقة حول رحم طاقة شعرية/لفظية مخزنة. هذا بطرق ما هو الحقل التفاعلي الصائب من حيث أن تدفق الطاقة ليس مجرد تدفق وحيد الاتجاه من قصيدة إلى شخص مثل ما قد تكون عند القراءة؛ التدفق لهو بمعية العديد من

طرائق الطاقة من القصيدة إلى الشخص، ومن شخص إلى آخر. فالعملية مثلثة، ومربعة، ومتعددة التثليث؛ بطريقة مثالية، ثمة رفع لمستويات الطاقة يمكن أعلى دوافع الأدب من تحقيق ذاتها. لكن هذه الدوافع ليست متعة وحقيقة، وإنما هي الإبداع والجماعة.

القصائد بوصفها نباتات خضراء

يقول إيان ماكهارغ- واحد من أعمق المفكرين الذين قرأتهم والـذي سعى إلى تصميم نموذج للواقع مؤسس على الإيكولوجيا- "لعل أعظم مساهمة مفاهيمية للرؤية الإيكولوجية هي إدراك العالم والتطور باعتبارهما عملية إبداعية." حيث يحدد الخلق كرفع للمادة من النظام الأدنى إلى الأعلى، مضيفا بـأن هـذا يحدث في الطبيعة عندما تحتبل بعض طاقة الشمس في طريقها إلى الإنتروبيا. ويسمي عملية الأحبولة والخلق هاته- على نحو متنافر النغمات إلى حد ما- إنتروبيا سلبية، مادامت تنفي العمليةَ السلبية للطاقة وتسمح للطاقة بأن تنجو من التشتت العشوائي وتوضع ضمن غايات إبداعية. على سبيل المثال، النباتات الخضراء لهي من بين الكائنات العضوية الأكثر إبداعا على الأرض. إنها طبيعة الشعراء. وليس ثمة غاية للطرائق التي يمكن فيها لهذا المفهوم أن يطبق على الجماعة البشرية، لكن لنبقى بالقرب من الموضوع الذي في متناولنا. إن القصائد نباتات خضراء بيننا؛ إذا كان الشعراء شموسا، فالقصائد إذا نباتات خضراء بيننا لأنها بشكل واضح توقف الطاقة التي في طريقها إلى الإنتروبيا وبالقيام بذلك، لا ترفع المادة من النظام الأدنى إلى النظام الأعلى وحسب، وإنما تساعد في خلق نسق متطور و دائم ذاتيا. بمعنى أنها تساعد في خلق الإبداع والجماعة، وعندما تتحرر طاقتها وتتدفق في الآخرين، ترفع مرة أخـرى المـادة من النظام الأدنى إلى الأعلى(اقتباسا لواحد من أكثر التوصيفات مألوفية عما هي الثقافة). إن أحد الأسباب عن أهمية التدريس وحجرة الـدرس (بالنسبة للأدب، على أية حال) هو أنهما يكثفان هذه العملية ويواصلانها من خلال توفير البيئة التي فيها يمكن للطاقة المخزنة للشعر أن تتحرر لتواصل عملها في الإبداع والجماعة. إن أعظم المدرسين (أفضل الإيكولوجيين في حجرة الدرس) هم من يسعهم توليد وتحرير أكبر مقدار من الطاقة الإبداعية الجماعية؛ إنهم أولئك الذين يفهمون أن حجرة الدرس إنما هي جماعة، وحقل تفاعلي حقيقي. ورغم أن قلة قليلة منا- ربما لا أحد- تدرك بدقة كيفية استعمال هذه الفكرة لغايات الصحة المجالية الحيوية، فإن اكتشافها سوف يكون أحد المشاكل المركزية التي سوف يتعين على الشعرية الإيكولوجية الانكباب عليها.

يقول إيان ماكهارغ- واحد من أعمق المفكرين الذين قرأتهم والذي سعى إلى تصميم نموذج للواقع مؤسس على الإيكولوجيا- "لعل أعظم مساهمة مفاهيمية للرؤية الإيكولوجية هي إدراك العالم والتطور باعتبارهما عملية إبداعية.

الحتمية القاسية للأشياء

الإيكولوجيا، كما يخبرنا بذلك كتاب مدرسي كلاسيكي لـــ إي أودم حول الموضوع، مهتمة دائما بــــ "مستويات بعيدة عن مستويات الكائن العضوي الفردي. فهي منشغلة بالسكان، والجماعات، والأنظمة الإيكولوجية، والمجال الحيوي." وبطبيعتها الفعلية، تهتم بالتفاعلات المعقدة وبالمجموعات الأوسع للعلاقات المتداخلة. علينا

الإيكولوجيا، كما يخبرنا بذلك كتاب مدرسي كلاسيكي لـــ إي أودم حول الموضوع، مهتمة دائما بـــ "مستويات بعيدة عن مستويات الكائن العضوي الفردي. فهي منشغلة بالسكان، والجماعات، والأنظمة الإيكولوجية، والمجال الحيوي.

أن البشر يعجلون بالعواقب المأساوية من خلال التصرف إما عن جهل بفهم العواقب الحقيقة بأفعالهم أو بدون فهمها بشكل صحيح)، ننتهك قوانين الطبيعة، وسيكون الجزاء من المجال الحيوي أكثر رعبا من أي عقوبة تنزلها الآلهة بالبشر

أن نتذكر القانون الأول عند كامنر: " كل شيء مرتبط بكل شيء آخـر." ذلك أن المجال الحيوي (أو المجال الإيكولوجي) إنما هو الموطن الذي بنته الحياة لنفسها على السطح الخارجي للكوكب. وفي هذا المجال الحيوي ثمة اتكال متبادل لسيرورة حياة على سيرورة حياة أخرى، وثمة تطور ترابطي متبادل لجميع أنظمة حياة الأرض. إذا استمرينا في التدريس، والكتابة، والكتابة عن الشعر بدون الاعتراف ومحاولة التأثير في حقيقة أن- لإيراد مثال واحد- كل محيطات وطننا تلوثها ببطء جميع الملوثات المرمية في الجماعات الحديثة- بل ما نحاول حجزه في الدخان- بعد ذلك سنفقد عاجلا البيئة التي نكتب ونُدرس فيها. كل هذه العمليات الإبداعية للمجال الحيوي، بما فيها العمليات الإبداعية البشرية، قد تصل إلى نهايتها إذا لم نستطع إيجاد طريق لتحديد حدود التدمير والتدخل البشريين اللذين بوسع المجال الحيوي تحمله، ونتعلم كيف ندبر المجال الحيوي إبداعيا. يقول ماكهارغ وآخرون إن هذا هو دورنا الإبداعي الوحيد، وأننا مع ذلك لا نمتلك رؤية ولا معرفة لتنفيذه، وأنه ليس لدينا وقت كثير لاكتساب الاثنتين. هذه القضية الهستيرية إلى حد ما هي السبب في محاولتي لكتابة هذه الورقة والسبب، مخلصا للدافع التجريبي المتأصل في ككائن بشري، في الأخذ على عاتقي مسألة كيف أن قراءة الأدب، وتدريسه، والكتابة عنه قد تشتغل على نحو إبداعي في المجال الحيوي، لغايات التطهير المجالي الحيوي، والتخليص من التدخلات البشرية، والصحة.

كقارئ وأستاذ وناقد للأدب، طرحت أهم وأكبر سؤال متصل بالموضوع عن الأدب الذي أعرف كيف أطرحه سنة 1976. من المثير للاهتمام، وبالنسبة لي على أية حال، أنني قبل ثمان سنوات، وفي محاولة تحديد موقفي، كنت أطرح أسئلة عن البعد الرؤيوي الخامس وعن كيف أن الإنسان محرر من ضرورات الطبيعة إلى داخل حقل الكينونة الخالصة هذه بواسطة الأدب. وقبل أربع سنوات، وفي محاولة للقيام بنفس الشيء، كنت آخذا في الكتابة عن التاريخ بوصفه رمزا وحول كون المرء محتجزا في الفراغ، مقتنعا بأنه لم يكن ثمة مفاهيم قابلة للتطبيق للتاريخ أو إمكانيات من أجل المستقبل، وحول النقد الأدبي باعتباره عملية ضرورية، وجدلية دائمة تساعد على الحفاظ على صحة الثقافة وقابليتها للحياة طوال التاريخ.[2] لا شيء حول الطبيعة والمجال الحيوي في كل هذا. الآن، في سنة 1976، ها أنا أعود إلى الأرض (من رحلاتي الفضائية المندفعة، ومن الصرامة الديالكتية ومتعها، ومن الإستعارة المتكلفة لكون المرء محتجزا في الفراغ) محاولا تعلم شيء حول ما يدعوه الإيكولوجيون على وجوه مختلفة بقوانين الطبيعة، و"متن القوانين الطبيعية التي لا مفر منها،" و" مبادئ العنة" البعيدة عن قدرتنا على تغييرها أو الهروب منها، والحتمية القاسية للأشياء، وقوانين الطبيعة التي هي " قرارات القدر." لقد حاولت تعلم شيء من خلال تأمل (من وجهة نظري الخاصة للأدب) واحد من الأقوال المأثورة الأساسية للإيكولوجيا: " لسنا أحرارا لانتهاك قوانين الطبيعة." فالنظرة التي نأخذها عن البشر في المجال الحيوي من الإيكولوجيين هذه الأيام نظرة مأساوية، خالصة وكلاسيكية كما النظرات الشيكسبيرية أو الإغريقية: بمعرفة جزئية أو غالبا بجهل تام (المسلمة الأساسية للإيكولوجيا والتراجيديا هي أن البشر يعجلون بالعواقب المأساوية من خلال التصرف إما عن جهل بفهم العواقب الحقيقة بأفعالهم أو بدون فهمها بشكل صحيح)، ننتهك قوانين الطبيعة، وسيكون الجزاء من المجال الحيوي أكثر رعبا من أي عقوبة تنزلها الآلهة بالبشر. في الإيكولوجيا، العيب المأساوي للإنسان هو رؤيته المتمركزة حول البشر (كمقابل للرؤية المتمركزة حول الحيوي)، واضطراره لغزو، وأنسنة، وترويض، وانتهاك، واستغلال كل شيء طبيعي. إن الكابوس الإيكولوجي (مثل الذي يصاب به الواحد في **البلهاء ينظرون إلى الأعلى** ـــــ برونر) إنما هو من كوكب، مأهول بإفراط وبشكل مهول، وتقريبا ملوث بالكل، رغم كونه كوكبا مؤنسنا تماما. كل

يتعين على الواحد البدء من مكان ما. وما دام الأدب مهمتنا، دعونا نبدأ بالشعراء أو المبدعين في هذا الحقل ونرى إن كان بوسعنا أن نتحول نحو شعرية توليدية من خلال ربط الشعر بالإيكولوجيا

هذه الكوابيس تصورات لـــ إذا/ بالتالي: إذا استمر كل شيء كما هو، بالتالي سيحدث هذا. الشكل المألوف لهذا الكابوس هو تصور السكان الساخر عند غاريت هاردن: إذا استمرينا في معدل نمونا الحاضر بـــــ 2% بصورة غير محددة، بالتالي في 615 سنة فلن يكون سوى حيز للوقوف على جميع بقاع العالم.

إن مجرد امتصاص هذه النظرة الإيكولوجية المأساوية لحاضرنا ولكل مستقبل ممكن (إن لم يحدث أي شيء لتغيير رؤيتنا المتمركزة حول البشر) داخل أعراض يوم الحساب استجابةٌ مهدئة لكنها استجابة فكرية خادعة، ونقدية، وتاريخية: إنها تبدد الفعل داخل تفاهاتِ ترابطات نموذجية أصلية وفكرية على نحو خالص. فإيرادَ التراجيديا الشيكسبيرية والإغريقية للتأثير على تراجيديا مجالنا الحيوي كبرنامج للفعل لهو أفضل من هذا- أي يوم. لن أحاول التعامل هنا مع الاستجابات للنظرة الإيكولوجية التراجيدية/ يوم الحساب التي يولدها الالتزام بالنمو الاقتصادي اللولبي أو المصلحة الوطنية. فقد قام البعض بذلك أحسن مما يمكن لي القيام به. لكن دعوني أقول هنا إن الدليل ساحق ومرعب أكثر من عدم قدرتي ثانية على تصور (مستعملا أي رؤية) إمكانية تجاهل تفويض إيان ماكهارت في كتابه الرائع والرصين، **تصميم مع الطبيعة:**

كل فرد مسؤول عن المجال الحيوي برمته، ومطالب بالمشاركة في أنشطة إبداعية وتعاونية.

إننا كقراء، ومدرسين، ونقاد للأدب، معتادون على طرح أسئلة- أسئلة غالبا ما تكون معقدة جدا ومصطنعة- عن طبيعة الأدب، والخطاب النقدي، واللغة، والمنهاج الدراسي، والفنون العقلية، والأدب والمجتمع، والأدب والتاريخ؛ غير أن ماكهارغ قد اقترح مفاهيم جديدة للإبداع والجماعة من الجذرية بحيث يصعب فهمها. وكقراء، ومدرسين، ونقاد للأدب، كيف بإمكاننا أن نصبح مديرين مسؤولين عن الكوكب؟ كيف نطرح أسئلة عن الأدب والمجال الحيوي؟ بل ما الذي نطرحه؟ هذه أسئلة مربكة، من حيث أنها تملأ المرء بإحساس بالتفاهة والعبثية وتستفز سخريته الذاتية عند أول رنات مترددة لصوت ما زال على نطاق واسع جاهلا، يعظ ويقوم بقداس حبري. كيف يشارك الواحد في فعل مجالي حيوي إبداعي وتعاوني مسؤول كقارئ ومدرس (خصوصا هذا)، كناقد للأدب؟ أعتقد أن علينا أن نشرع في الإجابة عن هذا السؤال وأن ينبغي لنا القيام بما قمنا به دائما: الالتفات إلى الشعراء. وبعد ذلك إلى الإيكولوجيين. يجب علينا صياغة شعرية إيكولوجية. يلزمنا أن نؤسس رؤية إيكولوجية. في أفضل الأحـوال، لا يسعني إلا أن أبدأ من هنا. مقتفيا أثر ماكهارغ ومعيدا صياغة القول المأثور الرائع " حيثما لا وجود لرؤية إيكولوجية، فالناس هالكون". وعلى هذه الرؤية الإيكولوجية أن تتخلل الرؤى الاقتصادية، والسياسية، والاجتماعية، والتكنولوجية لراهننا، وتجذيرها. إذ ليس المشكل وطنيا، وإنما شامل وكوكبي. ولن يتوقف هنا. وكما يشير آرثر بوغي، " لا وجود لسكان، أو لجماعة، أو لنظام إيكولوجي متروكين على الأرض مستقلين بالكل عن آثار السلوك الثقافي البشري. الآن بدأ تأثير [هذا الإنسان] ينتشر بعيدا عن الأرض إلى باقي نظامنا الكوكبي وحتى إلى الكون كله."

المفارقة المركزية: رؤى واهنة

يتعين على الواحد البدء من مكان ما. وما دام الأدب مهمتنا، دعونا نبدأ بالشعراء أو المبدعين في هذا الحقل ونرى إن كان بوسعنا أن نتحول نحو شعرية توليدية من خلال ربط الشعر بالإيكولوجيا. وكما ينبغي أن يكون واضحا الآن، فلست فقط مهتما بنقل مفاهيم إيكولوجية إلى دراسة الأدب، وإنما متهم بمحاولة النظر إلى الأدب داخل سياق الرؤية الإيكولوجية بطرائق لا تقيد إحداها ولا تقود بكل بساطة إلى اهتداء مؤسس على بعض التعميمات والإدراكـات البسيطة التي كانت مألوفة في الأدب الأميركي (على الأقل) منذ كوبر، ومركزية في التصور

المتعالي الكلي مثل ما يحصل عليه الواحد عند إيمرسن، وثورو، وويتمان، وميلفل. فكما يشير باري كامنر، "إن الشبكة المعقدة التي تقع فيها كل الحياة، ومكانة الإنسان فيها، موصوفتان بوضوح- وبشكل جميل- في قصائد والت ويتمان،" في **موبديك** لميلفل وفي كل مكان عند إيمرسن وثورو. ويضيف قائلا بتصريح غير قصدي إلى حد ما، لكنه تصريح مكبوح بالنسبة لرجال الأدب: " للأسف، لم يكن هذا الإرث الأدبي كافيا لنجاتنا من كارثة إيكولوجية." هنا نعود إلى الخلف مرة أخرى، حتى قبل الشروع، إلى المفارقات التي تواجهنا كقراء، ومدرسين، ونقاد للأدب- وربما مثل مواطنين بسطاء بالضبط: فصل الرؤية والفعل؛ وتفاهة الرؤية والمعرفة بدون سلطة.

الحقائق الأشد إيلاما وقسوة لمهنتنا

إن جمع الأدب والإيكولوجيا معا درس في الحقائق الأشد إيلاما وقسوة التي تتخلل مهنتنا: نعيش بالكلمة، وبسلطة الكلمة، لكننا ضعفاء تدريجيا على التأثير في الكلمة. إن السلطة الحقيقية في وقتنا الراهن سياسية، واقتصادية، وتكنولوجية؛ والمعرفة الحقيقية علمية تدريجيا. ألسنا هنا في مركزها كله؟ بوسعنا أن نسابق محركاتنا اللفظية، وندير عجلاتنا الدياليكتيكية، ونبني أنساقا مصطنعة أكثر فأكثر، ونقوم بتدوير أفكار باهرة عبر نخبة المهن. بوسعنا أن نستمر في شحن أنفسنا بدعم في حجرة الدرس. في الأخير، نعجب من كل الذي يخرج. بقراءة عبارات كامنر (أو تقريبا عبارات أي باحث إيكولوجي جاد آخر)، بمعرفتهم أنهم آتون من معرفة علمية هائلة، من مشاركتهم المباشرة في مشاكل وقضايا من الكائن البشري الملتزم بعمق، لا نستطيع إلا أن نتساءل عما نقوم به في تعليم الطلبة لعشق الشعر، ولاتخاذ الأدب مأخذ الجد، ولكتابة أوراق جيدة عن الأدب:

لأن النظام الإيكولوجي الشامل وحدة كاملة مترابطة داخلها لا يمكن لأي شيء أن يتم كسبه أو تضييعه و ليست عرضة لتحسن إجمالي، فأي شيء يستخرجه منها الجهد البشري يجب أن يتم استبداله. ولا يمكن تفادي تسديد هذا الثمن؛ بل فقط يمكن أن يؤجل. إن الأزمة البيئية الراهنة تحذير بأننا أجلنا ذلك لمدة طويلة تقريبا.

... نحن في أزمة بيئية لأن الوسائل التي نستخدم بها المجال الحيوي لإنتاج الثروة مدمرة للنظام الإيكولوجي عينه. إن النسق الحالي للإنتاج ذاتي التدمير. والمسار الحالي للحضارة البشرية انتحاري. فقد نفذت الاختيارات في مسيرتنا غير المتعمدة نحو الانتحار الإيكولوجي. وخرجت الكائنات البشرية من دائرة الحياة، مدفوعة ليس بالحاجة البيولوجية، وإنما بالتنظيم الاجتماعي الذي خططته لغزو الطبيعة...

يكشف لي كل تدريبي الأدبي بأن هذا ليس مجرد بلاغة، وأن لا مقدار من البلاغة أو التلاعب باللغة لغايات سياسية، واقتصادية، وتكنولوجية، أو غايات أخرى ستجعله ينصرف. إنها حقيقة جوهرية، ومجالية حيوية واسعة يجب أن نواجهها ونحاول القيام بشيء عنها.

سخاء الشعراء

سأستخدم ما أتقنه وأبدأ بالشعراء. فإذا ما بدأنا بالشعراء (الذين لم يكن لدي قطعا أي شك في جدتهم وصلتهم بما يقومون به)، فإنهم يعلموننا أن الأدب خـزان هائل، ومتطور دائمـا، ومتنوع بشكل عجيب، أي خزان طاقة إبداعية متعاونة لا يمكن أن يستنفذ. إنه مثل حوض جينات، ومثل أفضل الأنظمة الإيكولوجية. إن الأدب قرن الخصب، بفضل السخاء المتواصل للشعراء الذين يـولِّـدون هـذه الطاقة من أنفسهم، متطلبين، وعادة متلقيين، القليل جدا في المقابل علاوة على التغذية الراجعة من الفعل الإبداعي نفسه.

من المحتمل أن لا مكان أكثر جلاء مما في كتاب مثل **جزيرة السلحفاة** لـــ

نحن في أزمة بيئية لأن الوسائل التي نستخدم بها المجال الحيوي لإنتاج الثروة مدمرة للنظام الإيكولوجي عينه. إن النسق الحالي للإنتاج ذاتي التدمير. والمسار الحالي للحضارة البشرية انتحاري

غاري شنايدر؛ أو، لنأخذ نصا مختلفا جدا إلى حد ما، وهو **غوص في الدمار** لــــ أدريان ريتش. فما يفعله الشعراء هو "امسك بها بإحكام" ثم "هبها كلها". وما يمسك به شنايدر بإحكام ويهبه في **جزيرة السلحفاة** إنما هو رؤية إيكولوجية تامة اشتغلت نزولا إلى كل تفصيل لحياته الشخصية وهي نتيجة لعدة سنوات من التجوال الشخصي. كل قصيدة فعل يأتي من وعي ومن ضمير إيكولوجي متطور ومصقول على نحو رائع. يسن الكتاب برنامجا كاملا للفعل الإيكولوجي؛ ويقدم (مثل **وولدن**) كتابا إرشاديا. من خلال احتوائه على واحد من المفاهيم الكاملة والأكثر إفادة، هي مفاهيم الطاقة البشرية المتجددة والإبداعية التي يمكن أن تستعمل للغايات المجالية الحيوية الإبداعية والتعاونية التي أعرف. كما أن صلته بالنسبة لهذه الورقة لهي احتمالا من الوضوح بحيث لا ينبغي علي مواصلتها ثانية.

- سخاء غوص في الدمار لــــ أدريان ريتش

الأشياء مختلفة في هذا الديوان الشعري، وغير قابلة للتطبيق على هذه الورقة مباشرة. على أن هذا الديوان صورة مصغرة- بالنسبة لي- للطرائق التي داخلها يكون الشعراء أسخياء مع أنفسهم و بالوسع استعمالهم كنماذج للفعل الإبداعي والتعاوني. تتمحور قصائد الديوان، بدون استثناء، حول إيكولوجيا الذات الأنثوية، وتمس مسا وثيقا اهتمامات هذه الورقة في تعاملها مع الرجال بوصفهم مدمرين (مدمرون هنا للنساء بدل المجال الحيوي، إنما لإسباب مشابهة على نحو بـارز). وكما توضح ذلك الرواية الإيكولوجية العميقة، **السطاحة** لــــ مارغريت آتوود، ثمة علاقة ممكن إثباتها بين الطرائق التي يعامل بها الرجالُ النساءَ ويدمرونهن والطرائق التي يعاملون بها الطبيعة ويدمرونها. العديد من القصائد- وبشكل خاص قصيدة مثل " فنومينولوجيا الغضب" - حول كيف أن امرأة غيرت هذا التدمير والحذف ووضعت حدا لهما، وحول ما التغييرات التي يجب إحداثها لوضع حد للعملية الإجمالية. إن ذهنا حسن الاطـلاع على الإيكولوجيا لا يستطيع تفادي العديد من الترابطات العميقة والمزعجة التي يجب أن تحدث هنا بين النساء والتاريخ الغربي، وبين الطبيعة والتاريخ الغربي.

- الحكمة التفكيكية لــــ قمل لــــ و. س. ميروين

إحدى التجارب الأكثر تحطيما باستمرار لحياتي الفكرية قد قرأت، ودرَّست، ومن ذلك الحين أعادت قراءة، وتدريس هذا الديوان، والذي هو واحد من أعمق الدواوين المؤلفة في وقتنا الراهن، وواحد من النصوص الإيكولوجية العظيمة في أي وقـت. وأيـا كان الحجاج من الدليل الحقيقي، والعلمي، والتاريخي، والفكري في كتب الإيكولوجيا التي قرأت فإنه مؤكد (وأكثر) من قبل الدليل الخيالي لهذا الديوان. ذلك أن سخاء ميروين يكمن في الجهود الاستثنائية الذي بذلها لتفكيك الحكمة التراكمية للثقافة الغربية ثم أسقط نفسه على نحو خيالي في مستقبل تقريبا لا يحتمل. مرة أخرى، مثلما مع أدريان ريتش، فهذه القصائد حول التغييرات الباطنية العميقة التي يجب أن تحدث إذا ما تجنبنا تدمير العالم وبقينا على قيد الحياة ككائنات بشرية. لا أعرف ديوانا آخر أكثر وعيا بالمجال الحيوي وما قام البشر بتدميره كما في هذا المجال. إن قراءة هذا الديوان تتطلب من الواحد أن يغير ذهنه ويقرر ثانية. إنه الديوان الشعري الأكثر بناء بمشقة والذي أعتقد أنني لم أقرأ مثله قط. ذلك أن ما تؤكده هذه القصائد مرارا وتكرارا هو أنه إذا تعين على رؤية إيكولوجية جديدة أن تبرز، فيجب على الرؤية الغربية التدميرية القديمة أن تتفكك ويتخلى عنها. هذا ما بالضبط ما تقوله قصائد ريتش عن الرجال والنساء.

- طاقة الحب في أغنية لنفسي لــ والت ويتمان

تتدفق هذه الطاقة من ويتمان إلى داخل العالم (جميع أشياء العالم) وتعود إلى ويتمان من أشياء العالم إلى داخل واحد من التبادلات الأنطولوجية الأكثر روعة والتي لا يمكن للمرء أن يجدها في أي شعر. هذا التبادل الأنطولوجي بين ويتمان والمجال الحيوي هو السبيل الطاقي الذي يدعم الحياة عند هذا الشاعر و، فيما يتعلق به، في المجال الحيوي. هناك رؤية إيكولوجية تامة في هذه القصيدة، مثل ما هناك، في تصور ويتمان للشعر، دورة تشبه دورة الماء داخل المجال الحيوي. يقول ويتمان إن القصائد تنطلق من الشعراء، وتصعد إلى الجو لخلق نوع من الجو الشعري، وتنحدر إلينا في شكل مطر شعري، وتغذينا وتجعلنا مبدعين وبعد ذلك يعاد تدويرها. ويضيف قائلا

إنه بدون هذا الجو الشعري والـدورة الثقافية، سوف ننحدر ككائنات بشرية. إنه مفهوم ممتع، وصائب بالنسبة للبعض منا، إلا أنه لم يقرر بعد الفصل (كما يشير كامنر) بين الرؤية والفعل، وبين المعرفة والسلطة.

- الرؤية الأحيائية لــ أبسلوم، أبسلوم ! لـــ فوكنر

أليس بإمكاننا دراسة هذا التخييل العظيم، وشخصيته المركزية، تومس ستوبن، في ما يتعلق بأهم مبدإ أساسي في كل المبادئ الإيكولوجية: " بأن الطبيعة عملية تفاعلية، وشبكة غير ملحومة، وأنها [الطبيعة] مستجيبة للقوانين، وأنها تكون نظام قيمة بمعية فرص متأصلة وإكراهات على الاستعمال البشري." ثمة درس إيكولوجي لنا جميعنا في التدمير المتوحش للأشياء البشرية والطبيعية قدمه تومس ستوبن.

النظر إلى العالم، والاستماع، والتعلم مع هنري ديفيد ثورو

ألا يقول لنا إن هذا الكوكب، والمخلوقات التي تسكنه، بما فيها الرجال والنساء، قد كانت، ولا تزال الآن، وهي في عملية صيرورة؟ إنه مفهوم للمجال الحيوي جميل وصحيح. لقد كان نموذجه للواقع من الجدة والجذرية حتى في منتصف القرن التاسع عشر، بحيث لا نزال عاجزين على استيعابه والتأثير فيه أكثر من مائة سنة بعد ذلك.

الإنتروبيا والإنتروبيا السلبية في "الدفيئة"، و"طفل مفقود"، و"ترنيمة أميركية شمالية" لـــ ثيودور روثكي

هل كان هناك من قبل شاعر عن الـذات، إيكولوجيا وتطوريا أعظم من روثـكي، ذلك الذي اعتقد حقا أن الوجود يلخص التطور النوعي، وذلك الذي من الحميمية بأسلافه التطوريين بحيث اختبر تبادل كينونته معهم ولم يتصرف معهم قط بالتشخيص وقلما بالاستعارة. فما زالت عبارة كينيث بورك اللامعة- الراديكالية النباتية- تأخذنا إلى المراكز الإيكولوجية لروثكي، الذي كان مستغرقا في التفكير، وذاتي الهواجس.

لكن يكفي هذا. فقد كان الشعراء دائما أسخياء. أعني فقط اقتراح بعض القراءات الإيكولوجية لنصوص أعرفها جيدا. فالتدريس والنقد قضايا مركزية هنا، لذلك دعوني أتحول باتجاه بعض الخلاصات.

التدريس والخطاب النقدي بوصفهما شكلين من التكافل

" الإبـداع شرط أساسي كوني يتقاسمه الإنسان مع كل المخلوقات. إذ "تتأسس الفكرة المركزية، والحديثة عن الشاعر، والأدب، والنقد الأدبي على مسلمة بكون البشر قادرين على إبـداع أصيل وبكون الأدب واحدا من تشريعات هذا المبدأ الإبداعي. فذهاب الأدب إلى الإيكولوجيا عبر عبارة ماكهارغ يلحق بمبدأي الإبداع كي يعمل البشر بالتنسيق مع باقي المجال الحيوي، لكن ليس بالضرورة لغايات الصحة المجالية الحيوية. كان هذا دائما هو المشكل. لقد كانت بعض إنجازاتنا الإبداعية الأشد دهشة- لنقل في الكيمياء والفيزياء- هي إنجازاتنا الأكثر تدميرية. إذ غالبا ما تغذت الثقافة- أحد أكبر إنجازاتنا أينما ذهبنا- مثل مفترس كبير وطفيليات على الطبيعة ولم تدخل قط في نقل طاقة متبادل، وفي علاقة تدويرية مع المجال الحيوي. الواقع، أن أحد التناقضات المبادئية الأكثر شيوعا في الذهن البشري إنما هو بين الثقافة/الحضارة والطبيعة/ البرية. وكما أشار كينيث بورك قبل مدة، فنزعة الإنسان هي أن يصبح فاسدا بالإتقان. وكما صاغ ذلك بورك بصورة ساخرة، فاستنجاز الإنسان هو التكنولوجيا. وإن فهم الإبداع البشري وتدريسه (وحتى الكتابة عنه) ضمن هذا السياق الإيكولوجي الأوسع يمكن أن يتحقق

الإبداع شرط أساسي كوني يتقاسمه الإنسان مع كل المخلوقات. إذ "تتأسس الفكرة المركزية، والحديثة عن الشاعر، والأدب، والنقد الأدبي على مسلمة بكون البشر قادرين على إبداع أصيل وبكون الأدب واحدا من تشريعات هذا المبدأ الإبداعي

في كل مقررات الأدب وخاصة في جميع مقررات الكتابة الإبداعية. وهذا لا يمكن أن يكون له إلا نتيجة مرحبا بها. إذ سوف يجعل من الشاعر والنباتات الخضراء إخوة وأخوات؛ وسوف يشحن الكتابة الإبداعية والأدب بهدف إيكولوجي.

التكافل، بحسب ماكهارغ، "استعداد تعاوني يسمح بالنمو في مستويات النظام"؛ إنه هذا الاستعداد التعاوني الـذي يسمح باستخدام الطاقة للرفع من مستويات المـادة. يقول ماكهارغ إن التكافل يمكن من الإنتروبيا السلبية؛ ويحدد هذه الأخيرة كمبدأ إبداعي وعملية مشتغلة في المجال الحيوي الذي يبقي كل شيء متحركا في الاتجاه المتطور الذي ميز تطور كل الحياة في المجال الحيوي. فحيثما يكون البشر مشاركين وحيث يوفر الأدب مصدر طاقة داخل الترتيب التكافلي، فإن ماكهارغ يخبر بأن عملية معقدة جدا تحدث، وتتحول فيها الطاقة إلى معلومة ومن ثمة إلى معنى بواسطة عملية يسميها الإدراك بالترابط. وكما يوضح ماكهارغ في كتابه، فإن كلا من عملية الإدراك بالترابط والمعنى الذي ينشأ عنه يمكن استعماله لغايات إبداعية، وتعاونية في تدبيرنا للمجال الحيوي. هكذا سيعين على المحاولة المركزية لأي شعرية إيكولوجية أن تكون نموذجا مشتغلا من أجل عمليات التحويل التي تحدث عندما ينتقل المرء من الطاقة الإبداعية المخزنة للقصيدة، إلى تحريرها من خلال القراءة، والتدريس، أو الكتابة، إلى تحويلها إلى المعنى، وأخيرا إلى تطبيقها، داخل نسق قيمة إيكولوجي، وإلى ما يدعوه ماكهارغ بشكل مختلف بـــــ "الموافقة والملاءمة"، وإلى "الصحة"- التي يحددها كــــ"ملاءمة إبداعية" والتي بها يعني الإيحاء بخلق بيئة ملائمة. هذا العمل قد يحول الثقافة ويساعد على وضع حد لتدميرنا للمجال الحيوي.

الرغبة في إلحاق الأدب بالإيكولوجيا تنشأ وتُدعم من قبل ما يشبه شرط وسؤال مِروين: كيف يسعنا تطبيق الطاقة، والإبداع، والمعرفة، والرؤية التي نعرف أنها في الأدب على المشاكل التي من صنع البشر والتي تخبرنا الإيكولوجيا بأنها تدمر المجال الحيوي الذي هو مسكننا؟

لا شك أن بإمكان الأدب القيام بكل هذا، لكن ثمة العديد من الأسئلة حول ما إذا كان يقوم بذلك في الواقع، كيف، وكيف بشكل فعال. قد تكون كل هذه الانشغالات مركزية بالنسبة لنقاد الأدب هذه الأيام. فنحن نميل إلى الإفراط في صقل أطرنا المفاهيمية كيلا تُستعمل إلا من قبل فيلق من الخبراء النخبويين وتفقد تدريجيا **صلتها** العملية عندما تنمي **أناقتها** التنظيرية. أتذكر هنا أسئلة بورك العملية بشكل حاد، والتي طرحها طوال الثلاثينيات ومستهل الأربعينيات [من القرن الماضي] والازدراء الذي غالبا ما لاقته من قبل نقاد الأدب والمؤرخين في زمنه. غير أن لا واحدا من هذه الأسئلة يتناقض مع الأدب، وثمة صدى باهر يرجعه تفكير الشعراء والنباتات الخضراء في كونهم مشاركين في نفس الأنشطة الإبداعية والمدعمة للحياة، وتفكير الأسـاتـذة ونقاد الأدب بوصفهم وسطاء إبداعيين بين الأدب والمجال الحيوي الذين يشمل مهمتهم تشجيع، واكتشاف، وتدريب، وتطوير الإدراكات بالترابط الإبداعية المجالية الحيوية، والمواقف، والأفعال. ولتكليف حـجـرة الــدرس بهدف إيكولوجي، فما على المرء إلا أن يشرع في التفكير فيه باصطلاحات تكافلية كاستعداد تعاوني يمكن من تحرير تيار الطاقة المتدفقة من الشاعر إلى داخل حجرة الدرس، ومن القصيدة إلى داخل القراء، ومن القراء إلى داخل حجرة الدرس، وبعد ذلك عودة إلى القراء ومن حجرة الدرس معهم، وفي الأخير يعود التيار إلى الجماعة الأخرى الأوسع ضمن دورة حياة لا تنتهي.

لكن...

أقف هنا، بـدون فعل، في منتصف الطريق بين الأدب والإيكولوجيا، حيث تعتم طرق الطاقة، وتنكسر دورات الحياة بين الكلمات والأفعال، والرؤية والفعل، والمجال اللفظي والمجال غير اللفظي، وبين الأدب والمجال

الحيوي- إذ ليس بمقدوري الذهاب بعيدا. فالرغبة في إلحاق الأدب بالإيكولوجيا تنشأ وتُدعم من قبل ما يشبه شرط وسؤال مرِوين: كيف يسعنا تطبيق الطاقة، والإبداع، والمعرفة، والرؤية التي نعرف أنها في الأدب على المشاكل التي من صنع البشر والتي تخبرنا الإيكولوجيا بأنها تدمر المجال الحيوي الذي هو مسكننا؟ كيف يسعنا ترجمة الأدب إلى فعلٍ مجالي حيوي خلاصي تطهيري؛ وكيف يمكننا حل المفارقة الجوهرية لهذه المهنة ونتخلص منها؟ كيف بوسعنا تحويل الكلمات إلى شيء آخر غير الكلمات (القصائد، والبلاغة، والمحاضرات، والأحاديث، وتقارير ذات مواقف- الجوهر الحقيقي لاجتماع MLA : ملايين وملايين الكلمات؛ يعاد ترويجها دائما بيننا في المهنة؛ كيف يمكننا أن نقوم بشيء أكثر من تدوير **الكلمات**؟

دعوا النقد التجريبي نفسه ينصب على هذا المأزق.

كيف يسعنا التحرك من جماعة الأدب إلى الجماعة المجالية الحيوية الأوسع التي تخبرنا الإيكولوجيا (بشكل صائب، فيما أعتقد) بأننا ننتمي إليها حتى ونحن نقوم بتدميرها؟

--- **حررونا من المجازات الزائفة.**

المرجع

Rueckert, William. “Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism.” In *Iowa Review* 9, no. 1 (1978): 71-86.

هوامش

1. في :

Literary Criticism and History :The Endless Dialictic, ***New Literary History 6*** (1974-75) :491-512.

2. على التوالي في :

(a) « Kenneth Burke and structuralism, » ***Shenandoah*** 21 (Autumn 1969), 19-28 ; (b) « Literary Criticism and History » ; and (c) « History as Symbol : Boxed in void,” ***Iowa Review*** 9.1 (Winter 1978): 62-71.



ترجمة محمد العرابي

نقد الإيقاع

جاك أنصي

داخل العمل الضخم لهنري ميشونيك، كتابٌ يحتل واسطة العقد، بما يجعل كلّ الأعمال السابقة كانت تقودُ إليه وكل الأعمال اللاحقة كانت توسُّعا له. أقصد بذلك كتاب "نقد الإيقاع". منذ نشره قبل خمسة وعشرين عاما، سنة 1982، كخلاصة عمل امتد لعقد من الزمن حيث كتابة القصيدة وممارسة الترجمة لم تنفصم عن تفكير نقدي تمثّل في إعادة نظر جذرية في الإيديولوجيات الأدبية والفلسفية المهيمنة، فقد اتُّخذ محكّا لأحد أنماط التفكير الأكثر تجديدا في نهاية القرن العشرين، إنْ من وجهة نظر الأدب (الشعر) أو من وجهة نظر الفلسفة وعموما الأنثروبولوجيا. وهذا ما يدعونا اليوم إلى العودة إليه بالنظر إلى أن هذا الفكر، الذي تمثّله ظاهريا النقّاد والكتّاب- في حالة لم يرفض بلا قيد ولا شرط أو يُتجاهل- قد تَمّ تقليده أو تشويهه في غالب الأحيان أكثر مما فُهم على وجه الحقيقة.



هو كتاب هام إذن. ليس فقط من حجمه - 732 صفحة متراصة الأسطر، أو من غزارة التحقيقات المستمدّة من سبع لغات على الأقل- ولكن لأنه يقتحم مباشرة المسألة الأساسية لكل نزعة جمالية و، على الخصوص، ما تعلق منها بالكتابة الأدبية: أي بالإيقاع. "الإيقاع هو الإنسان"، كتب ميشونيك، مقتبسا صيغةً مشهورة. فكرة مبتذلة احتاج ليدافع عنها من أول إلى آخر الكتاب نظريات وشعريات متضوية داخل ما يسميه "ميتافيزيقا العلامة" راسخة البنية: "نقدُ الإيقاع هو نقدٌ لثنوية dualisme العلامة ولأصالتها القائمة على نزعة عقلانية ثنائية". نقدٌ سبق أن طوّره ضمن هذا المشروع الواسع لنزع الركام النظري المتمثّل في كتاب "العلامة والقصيدة"، حيث سيكون العمل تمديدا تطبيقيا للمسألة الخاصة بالإيقاع، مما سيشكل الرافعة التي تمكنه تحديدا من تقويض البناء الألفي للفكر السيميائي.

في أساس هذا الفكر، هناك التعريف القروَسطي للعلامة: "شيءٌ لأجل شيءٍ آخر"، وبعبارة أخرى: الكلمة لأجل الشيء، الذي تتعلق به. لأن المعنى يسكن العالم وليس اللغة. إنه دائما في الآخر، في الغائب. فكر الأصل، فكر الحقيقة الواحدة، الذي جعلنا التباين عن الأصل والتعددية في التاريخ نفقدُه. ولأنها تاريخية، أضحَت اللغةُ عاجزةً وتمَّ اختزالها في الغالب الأعم في دور وسيط: إنها "تسخَّر لـ..." (الحديث، التفكير، التعبير، إلخ). تلك هي النزعة الأداتية اللصيقة بالإيديولوجيا المعاصرة للتواصل. أو على العكس، فيما هي ظاهريا تبدو أنها تحظى بأفضلية في الخطاب الفلسفي، تنتهي بأن تنمحي لكي تصبح شفَّافة ومكانا لحلول المطلق (المفهوم الهيغلي، مثلا). وهو ما يرتد تقليلا في النهاية وعلى الدوام من قيمتها لحساب الآخر: الكوني، الوحدة، الحقيقة، المعنى، العالم الكبير (النظام المثالي، بحسب أفلاطون) متظافرة فيما بينها في مواجهة اضطرابات التاريخ. تحكمنا ثَنَويَّة تُفضِّل من بين كل الوجوه أحد الحدين على حساب الحد الآخر: روح/ جسد، حقيقي/ خيالي، عقلاني/ غير عقلاني، حالة سوية/جنون، مذكر/ مؤنث... وعلى الصعيد اللساني -الأدبي: مدلول/ دال، محتوى/ شكل، نثر/شعر، حياة/ كتابة... ثنويةٌ هي في نفس الوقت وحدة، ما دام أن الحدَّ منها لا معنى له من دون الآخر. هذه الإيديولوجيا، إذا لم تكن كليانية، أو على الأقل مُجمِّعة، فإنها تحظى، بشكل متناقض، بعناية من لدن الأفكار التي تُجهد نفسها لقلب نظام الأهمية بين الحدين في التعارضات القائمة. وهو ما نلفيه، في المجال الأدبي، من المغالاة في القيمة الظاهراتية (الهايدغرية) للشعر(1). فبشعرنته إلى أقصى حد، يغدو الشعر لغة مستقلة – مقدَّسة- يكون لها وحدها القدرة على إعادتنا إلى الأصل في انصهار عُثر عليه من جديد أخيرا بين الكلمات والأشياء: تقليدُ الكوني، اللغةُ محاكية للعالم، اختفاءُ الذات المتلازم مع تعظيم أسمى للشاعر المتماهي تماما مع اللغة (اللغة هي التي تتكلم، هي التي تشتغل عبره) هي من نتائج ذلك. نخسرُ الشعرَ بعبادة أوثانه.

والحال بالنسبة لهنري ميشونيك، ليس على الشعر أن يعبِّر (الكلُّ يُعبِّر ، ويُفصِح عن)، ولا أن يدلّ (أي افتراضُ "شيءٍ لقوله"، محتوًى مقابل شكل)، لأنه لا يحيل على العالمَ أو على التجربة: كونه يخلقهما. إنه فاعلية اللغة. ومصطلح "فاعلية" يفترض بداية أن تكون الذات حاضرةً مع تاريخها في القصيدة، وثانيا أن تفعل اللغة في الوقت الذي تقول فيه – وهو ما يقوِّض التعارض قول/فعل المنحدر من ميتافيزيقا العلامة وإدانتها للغة المستعملة لأول مرة مع طرد الشاعر من لدن أفلاطون في الجمهورية؛ وأخيرا إن القصيدة هي اشتغالٌ، نمطٌ من المعنى، الذي هو تحديدا، إيقاع.

والحال بالنسبة لهنري ميشونيك، ليس على الشعر أن يعبِّر... ولا أن يدلَّ... لأنه لا يحيل على العالم أو على التجربة: كونه يخلقهما

لغاية هذه اللحظة، إلا في حالات نادرة، فإن الإيقاع اعتُبر إما ثانويا، كنوع من قيمة مضافة للمعنى، وإما خُلِط مع العروض، وإما تم إقصاؤه بدون قيد ولا شرط من الأبحاث النقدية. والحال، يبيِّن ميشونيك أن الإيقاع ليس عنصرا بين عناصر أخرى في التنظيم الشكلي لنص. إنه ليس على جانب المعنى لأنه المحتوى منه. إنه يوحي ليس باللغة ولكن بالخطاب الذي يعتبر تنظيمه ومظهره الخارجي: شكلٌ بصدد التشكل. مفهوم يطوِّر ما أسَّس له مقال بنفنيست: "مبدأ الإيقاع في تعبيره اللساني"(2)، والذي قَطع على هذا النحو، مع التعريفات التقليدية للإيقاع كتكرار وانتظام على صورة أمواج البحر. لكون اللغة غريبة كليا عن الطبيعة -"اعتباطية" بحسب مفهوم سوسير-، فإن مقاربة الإيقاعَ اللساني المؤسَّس على مبدأ الإيقاع الطبيعي لا يمكن إلا أن يشوِّهها: يختزلها في شيء آخر إلا ذاتها. نفس الشيء بالنسبة لمن يضبطها على الإيقاع الموسيقي: الأصوات لا توجد في اللغة (ليس هناك غير مقاطع صوتية، غير المعنى)، وهو ما ينزع عنها كل دلالة. ومن هنا يأتي هذا التعريف للإيقاع في اللغة باعتباره "تنظيم العلامات marques التي من خلالها تُنتِج الدوالُّ، اللسانيةُ وفوقُ اللسانية (في حالة التواصل الشفهي على الخصوص) دلائلية خاصة، متمايزة عن المعنى المعجمي، [تسمى] التدليل signifiance: أي القيم المختصة بخطابٍ وبخطاب واحد". بعبارة أخرى، ومقتضبة: الإيقاع هو

التنظيم الذاتي للخطاب. حيث "ذاتي" لا يحيل مطلقا على الذات النفسانية الواعية والإرادية، ولا على الذات الفلسفية، ولا على الذات السياسية، ولا حتى على الذات بدون ذات الفرويدية، ولكنه يحيل على ذات مخصوصة، في تقاطع جماع الإحيائي، والتاريخي، والاجتماعي، والثقافي الذي نحن فيه منسوجون، تجعل من نفسها كلا وهي تخلق القصيدة، ولا توجد إلا من خلال ذاتها وتتخذ فجأة شكل غيرية تنزع الملكية عن الأنا المتطابقة مع ميزاتها المألوفة.

نلاحظ على الفور الإلحاحية على مبدأ الخطاب بمعنى فاعلية الذوات في وضد تاريخ، وثقافة، و"لغة". الخطاب هو إذن أساسا تاريخانية، هي نفسها مفهومة بطريقة جد قريبة، كصراع قائم وغير محلول بين ما يجعلنا، ثقافيا، وتاريخيا، حين نخضع ونرفض الخضوع له، لا نكون غير نتاجه. يستتبع ذلك أن الإيقاع هو تجلي التاريخانية الخاصة بكل ذات. والحال، إن تاريخانية نص ما تكمن في القيمة – مصطلح مفتاح آخر مستعار من سوسير – وليس في المعنى. في قصيدة، وعند شاعر ما، لا تحوز كلمةٌ معنىً ثابتا مرة وإلى الأبد كما هو شائع في الاستعمال؛ بل إنها تتحدد بشكل مختلف بحسب الروابط التي تعقدها مع الكلمات الأخرى في النص، والكتاب، والأثر برمته. كما هو الحال بالنسبة لكلمة "ظل" عند هوغو، أو "قمر" Luna، عند لوركا، لكي نعطي أمثلة معروفة. بل أكثر من ذلك، وبحصر المعنى، ليس هناك من كلمات في قصيدة، هناك فقط قيَمٌ، الأخيرة تُبرز ما هو أكثر ذاتية في هذه الكتابة أو تلك: " تَنشأ الذاتية في نص ما منَ التحوّل مما هو معنى أو قيمة في اللغة إلى قيم في خطاب ما [...] الذاتية القصوى إذن تفاضلية ونسقية بالكامل. الإيقاعُ نسقٌ". ولذلك فهو يُدمج كل مستويات النص – النبرية، والعروضية، والمعجمية، والتركيبية...- ولا يمكن أن يُختزل كما كان يحدث في الغالب في الوزن.

العروض لأنه بنيةٌ شكليةٌ ثقافية بالأساس يَسبق النصَّ في وجوده. إنه يعبر الأزمنة. إنه لا تاريخي وتجريدي – وإذن لا إيقاعي: لذلك يمكن لبيتين من الشعر أن يكون لهما نفسُ الوزن لكن ليس لهما نفسُ الإيقاع. الوزن ثقافي، فيما الإيقاع ذاتي. بدون الأخير فإن الشعراء الذين يستعملون نفس الوزن سيجترُّون جميعا وبلا نهاية نفس الكلام. (من هنا أهمية الشعر الحرّ، الذي إذا لم يكن مجرّد عبور لما يسمِّيه ميشونيك "القصيدةَ الحرَّة"، فهو قد طرَح للمرة الأولى، في نهاية القرن التاسع عشر، مسألة نثر القصيدة (وليس قصيدة النثر) وكشفَ عن الخاصية الذاتية للإيقاع. إن المعنى، الذي يُفهم اليوم كفعاليةٍ للذات، المنتوجَ من اللغة بكاملها، وليس فقط من المعجَم، يوجدُ إذن في الإيقاع، وليس في العروض. من هنا أولية هذا الأخير، أي ما ندعوه اليوم "توفيقيا"، والذي "منذُ أفلاطون مؤلِّف تيمِّي Timée إلى أفلوطين وإلى غاية الأوليبو Oulipo، [...] يسعى لطرد المعنى، والـذات، الخطاب وتاريخه" لفائدة نظام الأرقام والعالم الكبير المقابل لفوضى التاريخ، ويساهم، بشكل متناقض، لأنه يبدو على طرف نقيض من ذلك، أي على نفس الكفاح ضد المعنى الذي لشعرية الأصل، بالعودة إلى الوحدة المفقودة للكلمات والأشياء. في الحالة الأولى كما في الأخرى، التاريخانية غائبة، والذات اختفت. والشعر يظل هو هذه اللغة "المقدّسة"، المنفصلة عن الباقي: لغة الاحتفال والأصل، لغة الأرقام، أي لغة الاتحاد، اللازمني، المقابِلة للغة المدنَّسة، المبتذلة، وغير المنظّمة لليومي.

وهذا هو السبب الذي يجعل ميشونيك يحلِّل ويعترض طويلا على الخطاطة الثنائية القديمة نثر/شعر (يومي/مقدّس) الناتجة كما أسلفنا، عن ثنوية العلامة. فنثر وشعر لا يتعارضان، مثلما جعلنا تراث كامل في فرنسا نعتقد بخلطنا بين نثر ولغة منطوقة. السيد جوردان لا ينتج نثرا دون أن يعرف: فهو يتكلم. نثر وشعر لا يتقابلان فيما بينهما ولكن كليهما يتقابلان مع الخطاب العادي. هناك استمرارية بين نثر وشعر، كما لم يكف عن تأكيده بعض كبار الشعراء -الأجانب في غالبيتهم. هكذا يقول باسترناك: "إن الشعر هو النثر...ولكن النثر بمعنى النثر، صوت النثر، النثر قيد الاشتغال وليس وهو بصدد السرد". ثم إزرا باوند: "إن الأدب العظيم هو ببساطة اللغة وقد حُمِّلت بالمعنى إلى أقصى درجة ممكنة [...] لغة النثر هي التي حمِّلت به بدرجة أقل بكثير، وهذا ربما هو التمييز الوحيد الصحيح بين النثر والشعر". في القصيدة – لكي نستعيد الاستعارة الكهربائية – يضيء المصباح غاية في الشدة ولكن لفترة وجيزة؛ وفي نص النثر يضيء بشكل خافت، وأيضا بدرجات متواترة من الشدة، ولكن لمدة أطول. وفي كلتا الحالتين التيار نفسه هو الذي يمر. في الخارج كما في فرنسا، لا يتم

الخلط بينهما. ومن هنا أهمية التغييرات في اللغة من أجل فهم أكثر نسبية، وإذن أكثر دقة، للظاهرة الأدبية. الألمانية تميز بين Dichtung – الكتابة الشعرية، التي قد تكون خاصة أيضا بالنثر و – Gedicht-القصيدة. في اللغة العربية يوجد نثر مقفى وموقّع [السجع]. وكذلك في اللغة الصينية. الزوج نثر- شعر غريب على الكتابة الإنجيلية: هناك إيقاعية في الإنجيل تولد المعنى وهي ليست مع ذلك لا نثرا ولا شعرا، لم تأخذها بعين الاعتبار الترجمات المسيحية الهلنيستية (إذن ذات النزعة الثنوية) عندما ترجمت الآية الإنجيلية إما نثرا وإما نظما. هناك عناية قصوى بالدال في الإنجيل: "كل تعليق لم يكن تعليقا بالنبرات، لن ترغب به ولن تستمع إليه"، يقول ابن عزرا. ونفهم بشكل أفضل، الدور الاستراتيجي للترجمة الإنجيلية في عمل ميشونيك، الذي لم يسهم سوى بتأكيد ترجماته الأخيرة(3)

اللغة الشعرية إذن ليست لغة مقدسة - لغة الكائن، والأصل- مقابلة للغة المدنسة لليومي. إنَّ الشعر يولد من اليومي، ويحوِّله، ولكنه لا ينفصل عنه. آنذاك يبيِّنُه لنا. هناك "تاريخانية جذرية" للغة التي تهدف إلى أن تدرج ثانية الاحتفال، والمقدس، والأسطوري (4) إلخ. في اللغة أو العكس. وفي تقديري، فإن أحد أفضل الأمثلة لهذا التأسيس (وليس الخلط) للشعري في اليومي، هي أعمال يانيس ريتسوس: تبذيل (أي جعلها مبتذلة) الأساطير الإغريقية الكبيرة، جعل المقدس يتسرّب في المدنس الذي يتغيّر جدليا، كما لم يكف الفرد والاجتماعي عن القيام به داخل القصيدة.

الكتابة الشعرية، بالفعل، هي أحد "تجليات الاجتماعي، لأن فردا داخله يوجد على المحك، وفي الحالة التي يوجد فيها فرد على المحك، يكون الاجتماعي على المحك". والإيقاع هو الحالة الاجتماعية من خلال الذاتية. ومن هنا مبعث هذه "الأنثروبولوجيا التاريخية للغة"(العنوان الفرعي للكتاب) التي أراد ميشونيك أن يؤسِّس لها. لنستعِد الحدسَ المركزيَّ لمارسيل جوس – الإنسان يفكر بكل جسده؛ اللغة مركّبٌ مصنوع من الجسد، ومن الفعل، ومن العنصر اللساني مجتمعين على نفس الصعيد – الذي حاول أن يبيِّن، في نهاية مساره، أن الإيقاع هو بالأساس عبور جسد في اللغة، أي الشفوية. لا ينبغي أن نخلط الشفويةَ، متجليةً في الحركات، والنبر، والإيماءات الحركية أثناء المنطوق، وفي التدليل (الذي هو على نحو ما "الحركي" في النص) أثناء المكتوب، مع الكلام المنطوق: إذ يتعذَّر سماعها وهي، في نفس الوقت، حاضرة في كل مكان. والإيقاع فيها هو التنظيم في الخطاب. وهو ما يحاول أن يبين أن الشفوية لا تقتصر على التقاليد غير المكتوبة وبأنها موجودة في كل أثر مكتوب: "من هوميروس إلى رابلي، ومن هوغو إلى غوغول، ومن ملتون إلى جويس، ومن كافكا إلى بيكيت، إلى آخرين". وهذا مصدر النزعة التبسيطية في التعارض أدب عالِم/ أدب شعبي الذي قد لا نجده في كل مكان. لن نبحث بعيدا، يكفي أن نقرأ الكتّابَ الإسبان لكي نقتنع: الأمثال وخطاب الثقافة الرفيع لا يكُفّان عن نسج – لحمة وسداة – الكتابة في دون كيخوت؛ قصائدُ شعبيةٌ وعالِمة تتجاور في أثر الشاعر الباروكي لويس دو غونغورا؛ أغان تراثية، "قصائد إسبانية"، تلهم كثيرا من مسرحيات لوب دو فيغا. وقريبا منا زمنيا، فإن التكافل بين العناصر الشعبية – البدائية، حتى – والعالِمة هو الذي يمنح قوته لشعر لوركا. بدونَ أن نتكلم، عكسيا، على تعقيد النحوي، والاستعاري، والعروضي – الإيقاعي في كلمة – على بعض الكوبلا الإسبانية لغناء الفلامينغو العميق التي تبلغ كل ما يتمناه الشعر الأكثر تنميقا. وبنقضه إذن للتضاد الثقافي كتابة/ثقافة شفهية، يُسفِر نقد الإيقاع عن تعارض أكثر عمقا: ذلك المتعلق بالمجتمعات الصناعية الحديثة والمجتمعات الأمية التقليدية. وعليه أن أي تصور للأدب يكشف بالضرورة عن رؤية للعالم. ولو أن النزعة الثنوية لم تكن سوى نظرية، لما كان لها أن تظل متوهجة كل هذا الزمن. بُعدُها السياسي هو الذي يفسر تأثيرها الكبير.

اللغة الشعرية إذن ليست لغة مقدسة - لغة الكائن، والأصل- مقابلة للغة المدنسة لليومي. إنَّ الشعر يولد من اليومي، ويحوِّله، ولكنه لا ينفصل عنه

وبرفضه للفكر السيميائي ولتفريعاته، يكون نقد الإيقاع إذن، بالمعنى الواسع، نقدا سياسيا: وبتعبئته "كل اللغة،

يعبئ كل الذات، كل الـذوات". وهو لا يعارض النزعة الثنائية بنزعة توحيدية، بل بنزعة تجريبية - تعددية سليلة جدليات غير محدودة عن الفردي والجماعي. هذه الجدلية تتجلي بقوة في الصوت حيث يكون النفساني - الفرداني - دائما ومن قبل اجتماعيا. الرنّة الخاصة، تدفّق الكلام، النبْرُ كلها تختلف حسب الحقب (لننصت "لنشرات الأخبار" قبل خمسين عاما من الآن). مع ذلك، وفي نفس الوقت، فالصوت لا ينتمي إلا إلى فرد، وإلى فرد واحد ووحيد. إنه يبرزه، وأيضا يغطّي عليه: "نسمع، نعرف ونتعرف على صوت- ولا نعرف أبدا كل ما يقوله صوت، بمعزل عما يقوله". إنه ربما هذا الفيض الأبدي من التدليل، كما في القصيدة، الذي يجعل ربما من الصوت استعارةَ الذات، رمزَ أصالتها الأكثر "جوانية"، مع بقائها مؤرخَنة دائما ". ولكن هناك ما هو أكثر. مثل الإيقاع، يغمر الصوت الكلمة. إنه قوةٌ مادية، وقوةٌ "سحرية" يضع الصوت في ارتباط مع ما هو أكثر قِدَما فينا: "الصوت هو أقدم قصيدة، لأنه قوةٌ من كلام، من قَول. أي ما هو ملحمي فيها. ولهذا فالعلاقة بين صوت وملحمة سابقة على التأملات حول مبدأ الشعر، خَلْقا أو صَنْعَةً، الذي يطغى عليها". ولكون كل قصيدة هي إيقاع، شفوية، أي "حركة الكلام داخل الكتابة" (هوبكينز)، يجعلها ملحمية بالأساس، كيفما كان طولها (أولية المنحى الغنائي في إدراكنا المعاصر للظاهرة الشعرية باعتبارها نتاجا هي ذاتها للتاريخانية المحددة بالقرن التاسع عشر والعشرين). ومن هذا تستمد قوة انفتاحها، وصعوبة توقع ما تتضمنه: "ما هو ملحمي، يكتب ألان، هو أننا لا نعرف إلى أين نسير". ولذلك فالشعر يأسرنا، ويسيطر علينا. هو مغامرة، لأنه دائما شيءٌ آخر غير صورته الحرفية، سرٌّ متجدد على الدوام للمجهول الذي لا يكف عن تجسيده.

النص مأخوذ من مدونة الشاعر الفرنسي جاك أنصي، مارس 2007:
http://jancet.blogg.org/recent/23

هوامش:

1 - انظر حول هذه النقطة : اللغة، هايدغر، باريس، المنشوارت الجامعية الفرنسية، 1990.

2 - قضايا اللسانية العامة، المجلد 1، باريس، منشورات تيل / غاليمار، 1966، ص 327.

3 - أمجاد، ترجمة المزامير ، باريس، منشورات Desclées de Brouwer ، 2003، في البدء، ترجمة سفر التكوين، باريس، منشورات Desclées de Brouwer ، 2002، وكذلك الأسماء، ترجمة سفر الخروج، باريس، منشورات Desclées de Brouwer ، 2003.

4 - انظر، أسطورية اليومي، عنوان الديوان الشعري الثالث لميشونيك.



إعداد وتقديم : شفيق الزكاري

الأدب والأخلاق

إدريس الجاي



I تقديم

نُشر النّصّ في مجلة «الأثير» سنة 1950، خلال فترة إقامة الشّاعر إدريس الجاي في باريس، و هو واحد من الشُّعراء والنُّقّاد المغاربة الحديثين، من كانوا يَميلون إلى التّجديد في الشّعر، وبالنّظر فيه، بغير ما كان يَنْظر إليه بعض من ظلّوا مُتمسّكين بالمثال، أو بالتّقليد الذي كان هو القصيدة، في بنائها «العمودي».

حاول إدريس الجاي، في بعض ما نَشَرَهُ من مقالات ذات طابع نظريّ، أن يَنْتصرَ للتّحديث، وأن يُحرِّرَ الشّعر من القُيود التي كَبَحَت قُدْرَته على الخلق والإبداع. رؤيتُه النقدية، كما نَقْرأها هنا، كانت رؤية مُتَقَدِّمة، قياساً بالزّمن، أو بالسّياق الثقافي الذي عاش فيه، لأنّ الوعي الرومانسي كان آنذاك، غالباً، بما كان يأتي من الشّرق، لا مِنَ الغرب، خُصوصاً من كتابات الرومانسيين العرب في المهجر الأمريكي، وجماعة الدّيوان في مصر، وما كان الرومانسيون المغاربة انْخرطوا فيه من مَيْل إلى التحديث، في الحُدُود التي نجدها في دواوين هذه الفترة، وما كان يسندها من كتابات نقدية ونظرية.

إدريس الجاي، في هذا النّصّ، يضع القاريء أمام موضوع مُهِمّ ومُثِير، هو علاقة الأدب بالأخلاق، هل يمكن اعتبار الأدَب لصيقاً بالأخلاق، والأخلاق لصيقة بالأدب، أم أنَّ كلا منهما له طريق هو غير طريق الآخر؟

يستقرّ رأي الجاي على الفصْل بين الاثنين، لأن لكل منهما طريقَه، وكل منهما له ما يقوله، بطريقته، وبما ارْتآه في رؤيته للطبيعة والأشياء. حين نُدْخل الأدب في الأخلاق، والأخلاق في الأدب، سنُضْعف الأدَب، كما أننا سَنُوهِم بالمَسّ بالأخلاق نفسها، وهذا غير ممكن، ما يعود بنا إلى القولة المأثورة في تراثنا الشِّعْرِيّ القديم، «أعْذبُ الشِّعْر أكْذَبُهُ». فالشِّعْر مجاله التَّخْيِيل، ويعنى «الكذب»، هنا، الانزياح عن الكائن، والمَيْل إلى الممكن، ما لم يكن المجهول أو المستحيل، أو ما نَبْتَدِعُه من مجازات، ومن تراكيب، هي غير ما اعْتَدْنا عليه، في علاقة الدَّوالّ بمداليلها.

ابن الفارض، من منظور الجاي، حقّق شرط الانفصال، أو التَّحرُّر، وما كتبه إذا أدْخَلْناهُ باب الأخلاق، أو معيار الأخلاق، «لانَ وضَعُف»، كما قيل عن شعر حسَّان بن ثابت، حين ارتبط بالدِّين. وهذا ما سعَى الجاي أن يقوله عن مصطفى صادق الرافعي، الذي عاش صراعاً مع نفسه، بين أن يكتب في سياق أُفُق جَماليّ إبداعيّ، وبين أن يُقْحِم هذا الجمال والإبداع في سياق الأَخلاق. هذا الصِّراع، عنده، في ما كَتَبَه، كان «عنيفاً»، وبدا أنَّ الأمر، بهذا المعنى، فيه تَمَحُّل، والأدب فيه لا يكون حُرّاً طَليقاً في خيالاته، ولا في رؤيته للأشياء، بل يتعثَّر ويتقيَّد بحبال الأخلاق التي ليست هي الشِّعْر، ولا هي الأدب، في انطلاقه وانْشِراحِه.

صحيح أن الجاي، في شعره، بعد هذا التاريخ، ظلَّ مشدوداً إلى وثر الماضي، ولم يستطع أن يمتلك جرأة أكثر في إحداث الاختراق بنفس ما رَغِبَ فيه، أو أنَّ اختراقَه كان محدوداً ومَحْسوباً، لكنه كان غير من عاصروه، وبدا أنَّ ثمة رغبةً، في التغيير، شرعت تظهر، بين الفينة والأخرى، وتُعبِّر عن نفسها، إما شعراً، أو نظَراً، وهو ما لم يتم استثماره، في السياق الثقافي المغربي، لأن المشرق كان جاثماً على المغرب، حَجَبَ عنه ما ظهر من «نبوغ مغربيّ»، أو ملامح هذا النبوغ، كما نجدها عند الجاي، وكما سنجدها عند آخرين، ممن علينا اليوم أن نعود لقراءتهم، بغير ما كان يحجبُهم عنَّا من ظلال، أو غيوم ماضية.

حين نُدْخِل الأدب في الأخلاق، والأخلاق في الأدب، سنُضْعِف الأدب، كما أننا سَنُوهِم بالمَسّ بالأخلاق نفسها، وهذا غير ممكن، ما يعود بنا إلى القولة المأثورة في تراثنا الشِّعْريّ القديم، «أعْذبُ الشِّعْر أكْذَبَهُ»

صحيح أن الجاي، في شعره، بعد هذا التاريخ، ظلَّ مشدوداً إلى وثر الماضي، ولم يستطع أن يمتلك جرأة أكثر في إحداث الاختراق بنفس ما رَغِبَ فيه، أو أنَّ اختراقَه كان محدوداً ومَحْسوباً، لكنه كان غير من عاصروه

II النّصّ

لهذا الحديث الذي نُعالج فيه، اليوم، موضوع الأدب والأخلاق، علاقة وثيقة بحديثنا السَّابِق عن حُريَّة الأديب، ويَصِحُ أن يكون تكملةً له. وكان بوسعنا، يوم تحدَّثنا عن وُجُوب منح الأديب حرية مُطْلَقَة، إذا شاءوا أن ينتظروا منه أدباً صادقاً قوياً، أن نُشير أيضاً إلى أنَّ هذه الحُرية يجب أن تتجاوز نطاقَ الأخلاق نفسه، ونكتفي بتلك الإشارة، ولكنَّا ارْتَأَيْنَا أن نُفْرِدَ لهذا الموضوع حديثاً عَلَى حدَة، لأهمِّيَة هذا المشكل الذي لا يزال منذ عهد فلاسفة اليونَان الاقدمين، إلى يومنا الرَّاهِن، مثَارَ خلاف وشِقَاق مستمر بين الأدباء والمفكرين.

ولكي نصل من هذا الحديث إلى نتيجة، أو بعض نتيجة، ينبغي، قبل أن نَتساءَل هل من الضَّروريّ أن يَتقَيَّد الأدب بالأخلاق، أم يجب، بعكس ذلك أن يَتحرَّر من قيودها...

ينبغي، قبل هذا أن نبحث عمَّا إذا كان هناك، على الأقل، توازن موجود بين هدف الأدب وهدف الأخلاق؟

الأدب ككل الفنون الشكلية والتعبيرية، وسيلة من وسائل تصوير الجمال المُطْلَق وتقريبه إلى الحوَاسّ، فالوجدان فالرُّوح، فهو، إذن، جِسْر تَعْبُر عليه حَواسُّنا لتصل إلى هيكل الجمال، وليس يعنينا، أكان هذا صراطاً مُستقيماً، أو مُعْوَجّاً، ما دام صالحاً لأن نعبُرَ عليه، واثقين من الوُصول إلى الضِّفَّة الأخرى. فإن يكن هذا صحيحاً، فمن لَغْو الكلام أن نَحْشُرَ الأخلاقَ حشْراً في هذا السبيل، وأن نتساءَل عَن الفضيلة والرَّذيلة والخير والشَّرّ والصَّلاح والفَسَاد، وبعكس هذا يمكن أن نقول: إذا كان هدف الأخلاق الأعلى هو

سير النِّظام الاجتماعي وَفْقاً لنواميس الطبيعة العُليا، وكانت هذه النواميس أشبه شيء بالقوانين الاجتماعية العامَّة، فإنَّما نَحْرِص على سلامة الفرد داخل المجموع، وبقاء هذا المجموع بتَلاؤُم مصالح أفراده. إذن، فمن العبث أن نبحث في قواميس الأخلاق عن كلمة جمال.

ثم هناك شيء آخر لا بُدَّ أن نُلاحظَهُ، في المُقارَنَة والمُفارَقَة بين الأدب والأخلاق، هو أنَّ كلاهُما يعيش وينمو على حساب الآخر:الآخر: فحين يأخذ الأدب والفن في نُصْرَة المُثُل الأخلاقية حتَّى تُصْبِح غايتَه التي يَنْهَج نحوها، عارياً أو مُقَنَّعاً، يتزحزح قليلاً قليلاً عن المسالك المُؤَدِّية إلى هيكل الجمال، ثم لا ثلبثُ أن تَسْتَنْشِقَ من وراء بهْرَج الألفاظ ملامح الأخلاق في رزانتها وجمودها وكثافتها، ثم تَنْقَشع من وراء هذه الملامح الرَّزِينَة أَسْجافُ التَّخَفِّي، شيئاً فشيئا، فإذا بنا في النهاية أمام قاضٍ أو واعظ، مع أنَّنا كُنَّا ننتظر وُقُوفَنا أمام آلهةِ الجمال، أوَ إحدى رَبَّات الشِّعْر...

وحينما تَتوَغَّل الأخلاق، تَسْتَعْصي أهدافُها الدُّنيا، حتَّى نتساءَل عمَّا وراء الحقّ والخير.. وحينما تتوغَّل في البحث عن هدف أبعد من هذا الهدف، إنَّما تكون تُصْغي إلى شيطان أو ملاك الجمال، يَسْتَدْرِجُها إلى مُروج عَبْقَر، وهضَاب الأولمب، وما أسرع ما يُصْبِح الصُّوفيّ في رأي «كثيفي»المشاعر، ودُعاة الأخلاق زنديقاً، و ما أَسْرَعَ ما يصبح النَّاسك الوَرِع فَنَّاناً. وما ابن الفارض إلا أجمل نموذج من هذا النَّوْع الغريب من الفنَّانين الذين انتهوا إلى الجمال من سبيل غير سبيل الجمال، وليس في وُسْعِي أن أتخَطَّى هذا الموضوع، قبل أن أُشيرَ إلى نموذج أغْرَب من ابن الفارض في هذا الباب، وأعني به صادق الرافعي رحمه الله.

كان الرافعي في حرب عنيفة بين عاطفته وإرادته، وبين طبيعته وظُروفه، كانت عاطفته وظروفه تدفعانه في سبيل الفن والجمال، وكانت إرادته وظروفه تُعرِّفانه بمناهج الأخلاق، وكانت نتيجة هذا الصراع العنيف، أنْ خاض الرجل مَعَامِعَ الأخلاق تحت راية القرآن، كما تاهَ في مُرُوج الجمال مُصْغياً إلى حديث القمر تحت السَّحاب الأحمر، وبين أوراق الورد. ولعلَّ الرافعي، بينه وبين نفسه، لم يكن يجهل كَثَافةَ ما أمْلَتْهُ عليه إرادته وظروفه، ولطافة ما أوْحَى إليه وِجْدانُه وشعوره...

إذا كان الرافعي، عفا الله عنه، أراد أن يُحاولَ المستحيلَ، وأن يخلق من الطِّين شيئاً كهيئة الطَّيْر، فينفخ فيه فيكون طائراً، ومن الأخلاق شيئاً كالأدب، فيكون أدباً، ومن الفضيلة شيئاً كالجمال، فيكون جمالاً. فهل نجح الرافعي في مسْعاه؟ وهل كان له ما أراد؟

ليس من شأني أن أُجيبَ بلا أو نعم، كل ما أعلم هو أنَّ الرافعي حين كان رجُلَ أخلاق ودين، لم يكن أديباً ولا فنَّاناً، ولا مُعبِّراً عن جمال. وحين كان يكتُب رسائله ورسائلها، أيضاً، لم يكن من أصحاب اليمين في نظر الأخلاق والدِّين.

ولم تكن تنقُص الرجل طَهَارَة الأديب، فقد كان ماهِراً في أدبه، ولا ينقُصُه الصِّدْق والأخلاق في اعتقاده، فقد كان صادِقاً مُخْلِصاً في عقيدته، ولكن سبيل الفنّ غير سبيل الأخلاق، وغاية هذا غير غاية ذاك.

ولعلَّ أصْدَق مشكل هندسيّ لتصوير ثالوث الخير والحق والجمال، هو المثلّث المُتسَاوِي الأضلاع، بحيث لو وقفت الإنسانية في مركزه، لكانت على أبعاد مُتساوية من زواياه، ولو شاءت أن تقترب من إحداهُما، لما استطاعت إلا أن تبتعد عن الآخرين بمقدار.

وإن تعجب، فعجب قولهم، إنَّ الجمال الحَقّ إنّما يقوم على الفضيلة الحَقّة، كما لو كانت الزّنَابِق التي تَنْبُتُ في المُرُوج، أجمل شكلاً وأذْكَى عِطْراً، من تلك التي تَنْبُتُ في المَقَابِر.

عن «نقد الشِّعر في المغرب الحديث»
دار توبقال للنشر، 1992



صلاح بوسريف

من غرفة التحرير

تحرير القراءة بتحرير العقل

قراءة النصوص، أو الوقائع والأحداث، وما يجري في الواقع من مُتغيِّرات اجتماعية أو سوسيو ثقافية، تقتضي آلةً للقراءة، أو منهجاً ومفاهيم يمكنها أن تكشف بعض ما يُحيط بهذه النصوص أو الوقائع والأحداث من غموض، أو ما تحتمله من أسرار، لا يمكن بُلوغُها، دون وجود هذه الآلة أو هذا المنهج وهذه المفاهيم.

لا يمكن للرؤية أن تتّضح في القراءة، أو تبدو بعض معالمها، وما تنطوي عليه من بنيات ومعطيات، ما لم تتدخَّل العلوم الحديثة، بصورة خاصّة، في هذه القراءة، أعني العلوم الإنسانية، التي هي، اليوم، بين ما يمكن أن يُساعدنا في الاكتشاف والفهم وفي رؤية ما كان دفيناً، لم نكن نَبْلُغه من قبل، لأننا كُنّا نقرأ دون منهج، ودون آلة أو أداة.

ليست الفلسفة، ولا التاريخ، أو السوسيولوجيا أو الأنثروبولوجيا وعلم النفس، وما يتفرّع عن هذه العلوم من معارف، مجرَّد آلة أو أداة، بل إنها ما جعل العقل، في مواجهته لمشكلات الفكر والفن والإبداع، ولمشكلات الثقافة والسياسة والمجتمع والاقتصاد، يدخل مناطق نائية أو مُعْتِمة، أو هكذا كانت، اخْتِراقُها كان صعباً، أو محفوفاً بكثير من المعضلات التي اتَّسَمَت، في أغلبها بسوء القراءة، ما أدّى، في الغالب، إلى سوء فهم ما قرأناه، وسوء تأويلٍ أيضاً.

الطبيب والمهندس ومن يشتغل بالرياضيات، وحتّى بالفقه وبعلوم الدين، مدعوّ إلى دراسة ومعرفة هذه العلوم التي ستكون، لا محالة، بمثابة الضوء الذي سيكشف له الطُّرُق، ويجعله في مَنأى عن الاكتفاء بما عرفه، أو كان في صُلْب اهتمامه فقط، لأن العلوم الإنسانية، هي أداة لتحرير العقل، ولوضعه في مواجهة ما يقرؤه، بكل ما قد يحتمله من قراءات وشروح وتفسيرات أو تأويلات بالأحرى.

فالعقل الذي يعمل دون منهج، ودون طريقة في القراءة وفي الفهم، هو عقل يكتفي بالبَداهات، وربما هو عقلٌ مساحة أو حدودُ أراضيه ضَيِّقة، بل مسافة الرؤية فيه تبقى ضيِّقة، لا تذهب إلى تخوم ما يرومه العقل المُنْشَرِح، العقل الذي لم تعد الرؤية ما يشغله، بل الرؤيا، أو الأفق النّائي البعيد، في القراءة والفهم والتأويل.

هل يمكن الاكتفاء، اليوم، باللغة في قراءة النصوص والوثائق، علماً أن النصوص والوثائق فيها ما ليس لغة، ما هو رسم وإشارة وعلامة، وما هو إحالات على معلومات وأسماء ووقائع، تحتاج إلى المعرفة بالتاريخ، أو إلى المعرفة بعلم العلامات والرموز والدلالات. الواقع، هو مجال لهذه المعاني والإشارات الرمزية، بل هو المجال الأكثر رمزية، فيما يمكن أن نراه فيه ونسمعه، أو يَمْثُل أمامنا من أفعال وتعبيرات، في اللباس، كما في المطبخ، وفي أشكال الرقص والنحت والرسم والغناء.

المدرسة، مثلاً، في حاجة إلى السوسيولوجيا، مثل حاجتها إلى الفلسفة وعلم النفس، وإلى وعلم التاريخ، أعني إلى المبادئ العامة والمفاهيم الأساسية، لمساعدة التلاميذ، في مختلف الشُّعَب والتخصُّصات، على التحرُّر من ظاهِرِ النصوص والوقائع والأحداث،

أو لاكتشاف ما يَكْمُن في كل نص أو واقعة أو حدث، من عُمْق، النزول إليه، يقتضي التسلُّح بهذا العلوم والمعارف، وأن يكون المنهج الذي نميل إليه، هو الطريق التي نسير فيها، دون أن نعتبر ما قلناه هو كل شيء، أو هو ما الرأي القاطع الحاسم والنِّهائيّ، لأن هذه العلوم نفسها، تؤمن بالنِّسْبِيّ، بالممكن والمُتاح، ولا تحكم بالقطع.

العلوم الإنسانية، إذن، بقدر ما تُتيح لنا معرفة آلاتها، وما تُتيحُه من معرفة واكتشاف، بقدر ما تُحرِّر العقل، وتنأى به عن السائد المعروف، إلى ما يكون أفقاً جديداً للمعرفة، وإلى تطَوُّر العلوم والمعارف نفسها، لأن كل اكتشاف جديد، هو وجهة أخرى في غير ما عَرَفْناهُ من طُرُق سابقة، وهذا هو منطق الصيرورة الذي لا يحكم العلوم والمعارف، بل يحكم حياة الإنسان، بما هي انتقال وتحوُّل دائم.